أركان القصة

تأليف :ا.م. فوستر

ترجمة :كمال عياد جاد

مراجعة: حسن محمود

الكتاب: أركان القصة

الكاتب: ا.م. فوستر

ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة : حسن محمود

الطبعة: **2017**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

فوستر، أ.م

أركان القصة / ترجمة: كمال عياد جاد – حسن محمود

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولي: **7 – 319 – 446 –977 –978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **7404 / 2017**

أركان القصة



هذه ترجمة كتاب:

Aspects Of Novel

تأليف

A.M.FORESTER

(1)

تمهيد

ترتبط هذه المحاضرات باسم " وليم جورج كلارك " الزميل في كلية ترينيتي " فإليه يرجع الفضل في لقائنا اليوم وفي معالجتنا لهذا الموضوع، وكلارك – كما أعتقد – من مقاطعة يوركشير، ولد عام 1826 وتعلم في مدرسة سدبرج وشروزبري، ثم التحق بكلية ترينيتي عام 1840 وأصبح زميلًا بعد أربع سنوات، وظل بالكلية حوالي ثلاثين عامًا فلم يتركها إلا حين تدهورت صحته قبيل وفاته،

وأهم ما يعرف عنه أنه أحد الدارسين لأدب شكسبير، على أنه نشر كتابين عن موضوعات أخرى، وسنشير إليهما هنا، فقد سافر في شبابه إلى أسبانيا وكتب قصةً حيةً لطيفة عن أجازة سماها " جازباكو " وهذه الكلمة تُطْلَق على نوع من الحساء البارد أكله هناك مع فلاحي الأندلس وأعجبه، وفي الحقيقة أنه تمتع بكل شيء كما يبدو، ثم نشر كتابًا ثانيًا بعد ثماني سنوات عقب إجازة قضاها في اليونان سماه " بيلوبونيسوس "، وهو وإن كان أكثر رصانة إلا أنه أقل تشويقًا، وكانت اليونان في تلك الأيام بلادًا جادة، تفوق أسبانيا جدًا، وأصبح كلارك وقتئذ من رجال الدين والخطباء الممتازين، وكان فوق ذلك يسافر مع دكتور طومسون، عميد الكلية حينئذ، ولم يكن مطلقًا من ذلك النوع من الأشخاص الذين

يدخلون في موضوع الحساء البارد، فقلّت – نتيجة لذلك – نكاته عن البغال والبراغيث وازداد عرض الآثار القديمة ومواقع المعارك!، والشيء الحي في هذا الكتاب – بالإضافة إلى ما يحتويه من علم – هو شعور الكاتب بالريف اليوناني، فقد سافر كلارك أيضًا إلى اليونان وبولندا.

ولنتحدث الآن عن حياته الدراسية، فقد وضع ديوان شيكسبير الكبير الذي طبعته جامعة كمبردج مع جلوفر أولًا ثم مع ألديس رايت (والاثنان أمناء مكتبة ترينيتي)، ثم نشر بمساعدة ألديس رايت ديوان شيكسبير الشعبي الذي طبعته مطبعة جلوب.

كما جمع مادة كثيرة لطبعة عن مسرحيات أرسطوفانيس، ونشر بعض العظات الدينية، إلا أنه سنة **1869** ترك عمله الديني مما يعفينا من إظهاره في ثوب المتمسك بالدين، فهو لم يستطع البقاء في خدمة الكنيسة مثل صديقه لزلي ستيفان الذي كتب تاريخ حياته، ومثل هنري سدجويك وآخرين من رجال هذا الجيل، وقد شرح الأسباب في كتيب سماه " الأخطاء الحالية القائمة في كنيسة انجلترا " واستقال نتيجة لذلك من وظيفته كخطيب – واعظ – بينما احتفظ بوظيفته في الجامعة، ومات كلارك في السابعة والخمسين وهو يتمتع بتقدير كل من عرفوه كعالم محبوب أمين، وقد عرفتم أنه كان من شخصيات كمبردج البارزة، ولم يكن العالم الكبير ولا حتى أكسفورد يعرفان عنه شيئًا، ولكنه كان روحًا تخص هذه الردهات التي تدركون قيمتها أنتم وحدكم يامن تطئونها من بعده، فقد كان مثالًا للكمال، وقد رتبت كليته القديمة من تركه أوصى

إليها بها سلسلة من المحاضرات تلقى سنويًا عما أطلق عليه اسم فترة أو بعض فترات من الأدب الإنجليزي بحيث لا تكون قبل عصر " تشوسر " وتكون مرتبطة باسمه.

***

لقد مضى عهد الضراعة، ولكني أرغب في هذا التوسل البسيط، لسببين: أولهما أني أتضرع أن يظل معنا في هذا البرنامج بعض الكمال الذي صاحب كلارك، والضراعة الثانية أن يغفل كلارك عني إغفالًا ولو بسيطًا لأني لن أتمسك تمسكًا شديدًا بالشروط التي وضعت عن " الفترة أو الفترات في الأدب الإنجليزي " فهذا الشرط الذي يبدو سخيًا في روحه كل السخاء، يصدف ألا يلائم موضوعنا كل الملاءمة، والمحاضرة التمهيدية ستبحث أسباب هذا، ورغم ما تبدو عليه بعض النقط من تفاهة، فإنها ستؤدي بنا إلى مركز مناسب ممتاز يمكننا أن نبدأ هجومنا منه.

إننا نحتاج إلى هذا المركز الممتاز، فالرواية كتلة ضخمة غير منظمة ولا توجد جبال يمكن تسلقها إليها ولا مراقي مقدسة يهبط منها الوحي، ولا حتى جبل يطل على أرض الميعاد، ومن أوضح الأمر أن الرواية من الأراضي الزلقة في الأدب ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحيانًا فتصبح مستنقعًا، ولا يدهشني أن الشعراء يحتقرونها، رغم أنهم قد يجدون أنفسهم فجأة فيها، كما إني لا أدهش لاستياء المؤرخين حين تجد نفسها بالصدفة بينهم، ويجب علينا أن نعرِّف الرواية قبل البدء وهذا لن

يستغرق منا ثانية، ويمدنا م. إيبل شيفالي بتعريف في، كتيبه الرائع([1])، وإذا لم يستطع ناقد فرنسي أن يعرف الرواية الإنجليزية، فمنْ يمكنه ذلك إذن ؟ فهى كما يقول " قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين "، وهذا يكفي لنا بل ربما أضفنا أن هذا الامتداد يجب ألا يقل عن **50,000** كلمة، فكل عمل خيالي بالنثر يزيد على **50,000** كلمة سيعتبر رواية تنطبق عليها هذه المحاضرات، فإذا رأيتم أن هذا التعريف ليس به من الفلسفة شيء فهلا فكرتم في تعريف آخر يشمل "رحلة الحاج"، و"ماريوس الأيقوري"، و"مغامرات الابن الأصغر" و"القيثار السحرى"، و"يوميات الطاعون"، و"زوليكا روبسون"، و"راسلاس"، و"يوليسيس"، و"قصور خضراء"؟ أو هلا بينتم لي سبب استبعادها ؟ إن بعض أجزاء نبذتنا المتشعبة الدروب قد تبدو أكثر خيالًا من الأجزاء الأخرى، وهذا صحيح، ولكن قرب الوسط وفوق الحشائش، ستكون " مس أوستن " وإلى جوارها شخصية " إما ثيكري " وهو يمسك " إزموند "، على أني لم أسمع عن تعريف يحدد هذه النبذة ككل، وأقصى ما نستطيع قوله إن الرواية تحدها سلسلتان من الجبال تتدرجان في ارتفاع: الشعر من ناحية، والتاريخ من الناحية المواجهة، أما من الناحية الثالثة فيحدها بحر سنتحدث عنه حين نتعرض لرواية " موبي ديك ".

دعنا نفحص أولًا الشرط المتعلق " بالأدب الإنجليزي "، إننا سنفسر طبعًا كلمة " إنجليزي " على أنه يقصد بها كل ما كتب بالإنجليزية ولن

([1]) " الرواية الإنجليزية في عصرنا " بقلم إيبل شيفالي (ميلفورد ، لندن)
Le Roman Anglais de Notre Temps, by Abel Chevalley (Milford London)

نقصره على ما نشر في جنوب التويد أو شرق الأطلنطي أو شمال خط الاستواء، ولن نتمسك آنذاك بالأحداث الجغرافية فإمرها متروك إلى السياسين، وحتى بهذا التفسير، هل نحن حقًا أحرار كما نريد ؟ هل نستطيع، ونحن نناقش القصص الإنجليزي، أن نتجاهل تمامًا القصص المكتوب بلغات أخرى، خاصة الفرنسية والروسية ؟، فمن ناحية تأثيرها، يمكننا أن نتجاهلها؛ ذلك أن كتّابنا لم يتأثروا أبدًا تأثيرًا كبيرًا بأدباء القارة، ولكني في هذه المحاضرات – لأسباب سأشرحها حالًا – سأختصر حديثي عن هذا التأثير بقدر ما أستطيع، إن موضوعي نوع معين من الكتب اتخذله جوانب معينة في الإنجليزية، فهل يمكن أن نتجاهل الجوانب المشابهة في أوروبا ؟ لن نستطيع ذلك تمامًا، وعلينا أن نواجه هنا حقيقة لا هى وطنية ولا سارة، وهى أنه لا يوجد روائي إنجليزي في عظمة تولستوي استطاع أن يعطي تلك الصورة الكاملة عن حياة الإنسان في منزله وفي بطولته، كما أنه لا يوجد روائي إنجليزي استشف روح الإنسان بذلك العمق الذي استشفها به دستويفسكي، ولا يوجد كذلك روائي في أي مكان نجح في تحليل الوعي الحديث كما نجح مارسيل بروست، إننا يجب أن نصمت أمام تلك الانتصارات.

وإن كان الشعر الإنجليزي لا يخشى أحدًا – فقد تفوق في الكم والكيف – فإن القصص الإنجليزي أقل انتصارًا، فهو لا يشمل أحسن ما كُتِبَ بعد، وإذا نحن أنكرنا هذا لأذنبنا بتحيزنا لموطننا.

والتحيز للموطن ليس نقطة ضعف في الكاتب، لكنه قد يكون في الحقيقة منبعًا رئيسيًا للقوة، فالذي يشكو من أن " ديفو " تأثر بالعامة في لندن أو ان " توماس هاردي " متأثر بالريف، هو إما شخص مغرور وإما أبله، لكن التحيز للموطن في الناقد خطأ جسيم، فليس للناقد الحق في التقيد الذي كثيرًا ما يعتبر امتيازًا للفنان المبدع، فإما أفق متسع وإما لاشيء على الإطلاق، وإذا كان للرواية كل الحقوق التي يتمتع بها العمل الإنشائي، فإن النقد لا يتمتع بهذه الحقوق وقد صاب الضرر كثيرًا من الدور الصغيرة في القصص الإنجليزي من جراء التهليل لها كقصور كبيرة، وإليك أربع روايات كيفما اتفق: " كرانفورد "، " فلب مدلوثيان "، و " جين إير "، و " رتشارد ففريل "، وسوف نرتبط – لأسباب شخصية ومحلية – بهذه الروايات الأربع، فإن " كرانفورد "([1])، تعكس روح الفكاهة في مدن المناطق الوسطى، و " مدلوثيان " تعرض الكثير من أدنبره، أما " جين إير " فهى حلم عاطفي لامرأة جميلة لم تنضج بعد، و " رتشارد ففريل " تنضج بالأناشيد الريفية وتخفق بأحسن النكات، لكن الروايات الأربع تعتبر دورًا صغيرة، لا قصورًا ضخمة، وسنرى نحن ذلك ونقدره حق قدره لو وضعنا هذه الروايات لحظة في ردهات قصة " الحرب والسلم " أو في سراديب قصة " الإخوة كارامازوف "([2]).

ولن أشير كثيرًا إلى الروايات الأجنبية في هذه المحاضرات، كما أني لن أتخذ موقف الخبير بها الذي يمنعه قصور تعبيره عن مناقشتها، ولكني

---

[1] - Cranford, The Heart Midlothian, Jane Eyre, Riehard Feverel.

[2] - War and peace, The Brothers Karamazov

أريد أن أؤكد عظمتها قبل أن نبدأ، وأن نلقي ظلًا تمهيديًا على موضوعنا، حتى إذا نظرنا وراءنا في النهاية، اتسعت الفرصة أمامنا لرؤيتها على حقيقتها.

ويكفي هذا التعليق على كلمة " إنجليزي " التي وردت في الشرط، والآن ننتقل إلى نقطة أهم من الشرط المتعلق ب " فترة أو فترات " وآمل أن أتجنب في نظرتنا السريعة فكرة الفترة التي هى تطور زمني وما يترتب عليها من تأثيرات ومذاهب، وأعتقد أن كاتب " جازباكو " سيتساهل في هذا، فسنعتبر الوقت دائمًا عدوًا لنا، وسنتخيل الروايين الإنجليز لا على أنهم يتزلقون في هذا التيار الذي يذهب بأبنائه وهم غافلون، بل على أنهم جالسونَ في حجرة دائرية، كحجرة الاطلاع في المتحف البريطاني وهم يكتبون رواياتهم الواحد تلو الآخر، فهم لا يفكرون وهم جالسون هناك متصورين: " أني أعيش في عصر الملكة فيكتوريا، أو الملكة آن، أو أني أحافظ على تقاليد ترولوب، أو أني أقاوم الدوس هكسلي "، فهم معنيون أولًا بالأقلام التي في أيديهم، وهم شبه منومين، بينما أفراحهم وأتراحهم تسيل مع الحبر، والعمل الذي يجمعهم هو الخلق، وحينما يقول الأستاذ أوليفر إلتون " إن القصة العاطفية بعد سنة **1847** لن تعود كما كانت مرة أخرى " فلن يفهم أحد منهم ما يعنيه، هكذا سنتخيلهم، ومع أن حلنا ليس مكتملًا، إلا أنه يناسب قدرتنا ويحفظنا من خطأ جسيم ألا وهو ادعاء العلم.

والتقصي الحقيقي في العلم هو أعلى ما يمكن أن يصل إليه أبناء الشعب من نجاح، وأكبر الفائزين هو ذلك الرجل الذي يختار موضوعًا هامًا يلم بكل حقائقه وكذا الحقائق الرئيسية في الموضوعات المتصلة به، فيمكنه حينئذ أن يفعل ما يشاء، فهو يستطيع إذا كان موضوعه متصلًا بالقصة الطويلة، أن يحاضر فيها حسب الترتيب الزمني إذا أراد ذلك لأنه قرأ كل الروايات الهامة والكثير من الروايات غير الهامة في القرون الأربعة الماضية، وله دراية تامة بأية معلومات مشابهة مما قد يكون له أثر في القصص الإنجليزي، وقد كان السير والنررالي – الذي اشترك في هذه المحاضرات في وقت ما – من ذلك النوع من البحَّاث، وكان يعرف من الحقائق ما يمكنه من البحث في المؤثرات؛ ومقالته عن القصة الإنجليزية الطويلة تعالج الموضوع من ناحية الزمن، وهذا ما ينبغي على خليفته أن يتجنبه فهو غير جدير بهذا، فالباحثة – مثل الفيلسوف – يستطيع أن يتأمل نهر الزمن؛ وهو يتأمله لا ككل، بل يستطيع أن يرى الحقائق والشخصيات وهى تنساب أمامه، وأن يقدر الروابط بينهم، ولو كانت استنتاجاته بالنسبة إلينا لها نفس القيمة التي لديه، لاستطاع أن يمدين الجنس البشري منذ أمد بعيد، وطلب العلم سر لا يُفْشَى كما أن طلاب العلم الحقيقيين نادرون، وبين المستمعين قليلٌ من طلاب العلم الفعليين أو ممن يُحتمل أن يصبحوا هكذا، فهم قلَّة، ولا يوجد قطعًا على المنصة منهم أحد، فأكثرنا من مدعي العلم، وأنا أريد أن أستعرض صفاتنا بعطف واحترام لأننا طبقة كبيرة وقوية، لها أثرها الكبير في الكنيسة والدولة،

كما أننا نسيطر على التعليم في الإمبراطورية، ونضفي على الصحافة ما نريد من الامتيازات، ونقابل أيضًا بترحاب في حفلات العشاء.

والتظاهر بالعلم، له جانبه النافع، فهو يعتبر الضريبة التي يدفعها الجهل للعلم، كما أن له جانبًا اقتصاديًا يجب ألا نكون قساة في الحكم عليه، فالكثيرون منا يجب أن يحصلوا على عمل قبل الثلاثين أو يعتمدون على أقاربهم، ويمكن للكثيرين الحصول على العمل باجتياز امتحانات ينجح فيها غالبًا مدعو العلم (أما طلاب العلم الحقيقيون فلا ينفعون فيه كثيرًا)، فإذا فشل فيها لم يثنه ذلك عن الإعجاب بعظمتها لأنها الطريق إلى العمل ولها القدرة على أن تقفل دوننا الأبواب أو تفتحها لنا؛ فورقة الأسئلة عن " الملك لير " قد تؤدي بنا إلى مكان ما، بعكس المسرحية العميقة التي تحمل هذا الاسم نفسه، فقد تكون الورقة خطوة إلى مجلس الحكومة المحلية، ولا يعترف علنًا مدعي العلم بالحقيقة فيقول " هذه هى الفائدة من معرفة الأشياء لأنها تساعدك على الوصول إلى الغرض، فكثيرًا ما يكون الضغط الاقتصادي الذي يعانيه لا شعوريًا، وهو حين يتوجه إلى الامتحان لا يشعر إلا بأن الورقة عن " الملك لير "([1]) ليست تجربة عاصفة مخيفة فحسب، لكنها في الوقت ذاته حقيقة واقعة، وسواء كان إنسانًا جافًا أو بسيطًا، فنحن لا نلومه، ما دام التعليم مرتبطًا بكسب العيش، وبما أنه لا يمكن الوصول إلى بعض الأعمال إلا عن طريق الامتحانات، فإننا سننظر إلى هذه الاختبارات بعين الاعتبار، فإذا وجدنا

[1]) King Lear

سلمًا آخر يوصل إلى العمل فقد يختفي الكثير مما يسمونه الآن بقواعد التربية، ومع ذلك لن يكون الناس أكثر غباء من جراء ذلك.

فإذا انتقلنا إلى مجال النقد – كالعمل الذي نقوم به الآن – هنالك قد يبدو خطر مدعي العلم إذ يتبع طرق الباحث الحقيقي دون أن تكون لديه إمكانياته، فهو يصنف الكتب قبل أن يفهمها أو يقرأها، هذه هى أولى جرائمه: أنه يصنفها طبقًا للترتيب الزمني، كتب كتبت سنة **1847** مثلًا وأخرى كتبت بعدها، كتب مكتوبة قبل أو بعد **1848**، والرواية في عصر الملكة آن، والرواية قبل ذلك، الرواية قديمًا والرواية في المستقبل، أو أدب الحانات ويبدأ " بتوم جونز "([1]) وأدب حركة تحرير المرأة ويبدأ ب " شيرلي "(**3**)، وأدب الجزر المهجورة ويبدأ ب " روبنسن كروزو "(**4**) إلى " البحيرة الزرقاء "(**5**)، وأدب الأفاقين، وهو أكثرها وحشةً، رغم أن قصة الطريق المكشوف، تقترب من هذا النوع اقترابًا كبيرًا، ثم أدب سكس (وهى أكثر المقاطعات تفانيًا)، والكتب البذيئة – وهى فرع خطير مقذع للباحث لا يهتم به إِلا مدعي العلم في الأزمنة الحديثة – ثم الروايات المتعلقة بالتصنيع، والطيران، والطب، والطقس، وأذكر الطقس هنا اعتمادًا على أغرب كتاب صدر عن القصة الطويلة لسنوات عديدة، فقد وصلني عبر الأطلنطي – ولن أنساه أبدًا، كتيب أدبي عنوانه " مواد القصص وطرقه " وسأخفي اسم الكاتب فهو أحد أدعياء العلم، ومن خبرهم، قسَّم هذا الكاتب القصة الطويلة حسب تواريخها، وطولها، وأماكنها، وجنسها (ذكر أو أنثى)، ووجهة نظرها،

---

[1]) 2-3-4-5 Tom Jones – Shirley- Robison Crusoe- The Blue Lagoon.

لدرجة أنه لم يُبْقِ على شيء ولكن كان يخفي شيئًا في جعبته ألا وهو الطقس، وحينما أظهره قسمه إلى تسعة أقسام، وأعطي مثلًا لكل نوع، إذ لم يكن الخمول من صفاته، وسنفحص هنا قائمته، ففي المكان الأول يمكن أن يستخدم الروائي الطقس " للزينة) كما فعل بييرلوتي، أو " للمنفعة " كما في رواية " مصنع الحرير – (فلولا الحرير لما وجد المصنع، ولولا المصنع لما وجد آل توليفر – ويُستخدم الطقس أيضًا لأغراض " تصويرية " كما في رواية " الأناني "، أو ليوضع في انسجام حسب خطة مرسومة، كما تفعل فيونا مكلويد، أو في " تناقض عاطفي " كما في رواية " سيد بالنتري "، أو " كدافع للعمل " كما في إحدى روايات كبلنج حين يعرض رجل الزواج على فتاة لا يريدها بسبب عاصفة محملة بالوحل، أو " كتأثير مسيطر " كما في قصة " رتشارد ففريل "، أو قد يكون الطقس نفسه " بطلًا " مثل بركان فيزوف في رواية " أيام بومبي الأخيرة "، وتاسعًا قد يكون الطقس " منعدمًا " كما هو الحال في قصص الأطفال، وقد أعجبني منه أنه ألقي بنفسه إلى العدم ولكنه جعل كل شيء يبدو عليًا جميلًا، على أنه لم يكن راضيًا كل الرضا، إذ قال بعد أن انتهى من تصنيفه إن هناك شيئًا آخر، ألا وهو العبقرية، فلا فائدة في أن يعرف الروائي أن هناك تسعة أنواع من الطقس دون أن تكون لديه العبقرية ! وملأته هذه الفكرة سرورًا، فشرع يصّنف الروايات تبعًا للهجتها وقال إن هناك لهجتين: لهجة شخصية ولهجة غير شخصية، وبعد أن ضرب الأمثلة على كل نوع استغرق في التفكير مرة أخرى ثم قال: " أجل " ولكن يجب أن تكون لديك العبقرية، وإلا فلن تنفعك إحدى اللهجتين"!!

هذه الإشارة إلى العبقرية صفة لازمة لمدعي الغلم الذي يحب ترديد الكلمة لأن رنينها يعفيه من تقصي معناها، فالأدب يكتبه العباقرة؛ والروائيون عباقرة، هذه هى الحقيقة في نظره، دعنا إذن نصنفهم ... ويشرع هو في ذلك، قد يكون صحيحًا كل ما يقوله ولكننا لن نستفيد منه لأنه يتحرك حول لاخلالها، فهو إما لم يقرأها وإما أنه لا يستطيع قراءتها قراءةً صحيحةً، والكتب يجب أن تقرأ (وهى تستغرق لسوء حظه وقتًا طويلًا)، فهذه هى الطريقة الوحيدة لمعرفة ما تحتوي عليه، وقليل من القبائل المتوحشة تأكل الكتب، لكن القراءة هى الطريقة الوحيدة التي يعرفها المتحضرون لاستيعاب ما فيها، ويجب أن يجلس القارئ وحده يصارع الكاتب، وهذا ما لا يفعله مدعي العلم الذي يفضل أن يربط الكتاب بتاريخ زمانه وبأحداث في حياة الكاتب والأحداث التي يصفها، وفوق كل شيء باتجاه خاص، فبمجرد أن يستخدم كلمة " اتجاه " ترتفع روحه المعنوية – ولا يهمه إذا تحطمت روح جمهوره – وكثيرًا ما يُخْرج هؤلاء الأعيان الأقلام الرصاص عند ذكر هذه النقطة ليدونوا المذكرات وهو يعتقدون أن كلمة الاتجاه يمكن استعمالها في كل المناسبات !

هذه هى الأسباب التي تحول دون أن نقسم القصص في بحثنا المتشعب – غير المنظم لحدٍ ما – حسب الفترات، كذا يجب علينا ألا ندقق في سير الزمن، بل إن هناك صورة أكثر ملاءمة لإمكانياتنا وهى صورة جميع الروائيين الذين يكتبون قصصهم في الحال، فهم – رغم اختلاف عصورهم ودرجاتهم، ورغم تباين طباعهم وأهدافهم – يمسكون بأقلامهم بين أيديهم، يخلقون ويبتكرون، دعنا ننظر فوق أكتافهم لحظة

لنرى ما يكتبون، فقد يخلصنا هذا من شيطان الترتيب الزمني – عدونا في الوقت الحاضر وعدوهم أحيانًا، أو كما قال هرمان فيليفل: " ما هذا الثأر الدموي بين الزمن وبني الإنسان ؟ " ويستمر الثأر لا في الحياة والموت فحسب، ولكن في الخلق الأدبي والنقد أيضًا، دعنا إذن نجنب أنفسنا هذا الموقف بأن نتخيل أن الروائيين يعلمون معًا في حجرة مستديرة، ولن أذكر أسماءهم حتى نسمع كلماتهم لأن ذكر الاسم سيأتي بأشياء مرتبطة به كالتواريخ، والحديث التافه، وباختصار كل الأثاث الذي نريد أن نتخلص منه في هذا المضار. ولقد طلب إليهم أن يقسّموا أنفسهم إلى أزواج، ويكتب أول زوج فيها كالآتي:

(1) " إني لا أدري ما الذي أفعله، فليسامحني الله، لقد نفذ صبري تمامًا، – إني أرغب – ولكني لا أعرف رغبةً لأتحمل في طياتها إثمًا– وأتمنى لو تعطف الله فأخذني إلى رحمته التي لا أجد منها شيئًا هنا، ياله من عالم !، ماذا يوجد فيه مما هو محبب إلى النفس ؟ حتى الخير الذي نرجوه، به مزيج عجيب، حتى إن الإنسان لم يعد يعرف ما يريد ! فلنصف من بني البشر يعذب النصف الآخر وهم في هذا العمل معذبون ".

(2) " حينما أفكر أن الإنسان لكي يكون سعيدًا لابد أن يأخذ الكثير من حياة الآخرين، أكره نفسي، فحتى هذا لا يسعد الإنسان، فهو يفعل ليخدع نفسه ويسكت فاه، لكن هذا لن يدوم طويلًا، فالنفس المعذبة موجودة دائمًا، وتخلق لنا قلقًا جديدًا لا ندركه، وهذا لا يمكن أبدًا أن ينتهي إلى أية سعادة نناها، والشيء الوحيد الذي يشعرنا بالطمأنينة ولا يخدعنا هو أن نعطي ".

ومن الواضح أنه يجلس هنا روائيان ينظران إلى الحياة من نفس الزاوية تقريبًا، أما الأول فهو صمويل تشاردسون، والثاني – وربما تكون قد عرفته – هو هنري جيمس، وكل منهما عالم نفساني قلق أكثر مما هو متحمس، كل منهما يحس بالألم ويدرك قيمة التضحية بالنفس؛ وكتابتها لاتصل إلى درجة المأساة رغم أنها تقترب منها، والروح التي تسيطر عليهما هى نوع من النبل المشوب بالحيرة، يالها من طريقة جميلة تلك التي يكتبون بها؛ ففي سيلهم الدافق لا توجد كلمة واحدة في غير موضعها، إن مائة وخمسين عامًا من الزمن تفصل بينهما ولكن ألا يتقاربان رغم هذا في أشياء أخرى ؟ وهل لا يمكن أن نفيد من تجاورهما ؟ إني إذ أقول ذلك أسمع هنري جيمس وهو يبدأ التعبير عن أسفه – أو قُلْ دهشته – كلا، ولا حتى الدهشة، بل شعوره بأن هذا الجوار مفروض عليه، وقد يضيف أن هذا الجوار المفروض عليه يتعلق ببدال، كما أني أسمع وتشاردسون يتساءل في حذر مماثل عما إذا كان يمكن أن يكون الكاتب المولود خارج إنجلترا طاهرًا ! على أن هذه اختلافات سطحية، بل هى نقط إضافية في هذا الارتباط، فلنتركهما إذن جالسين في انسجام، ولنذهب إلى الزوج التالي.

(3) "تمت كل الاستعدادت للجنازة في يسر ونجاح بفضل يدي مسزجزنسون الحاذقتين، ففي مساء هذه المناسبة الحزينة، أخرجت ما كانت تحتفظ به من الساتان الأسود، وسلم المطبخ، وصندوق المسامير الصغيرة، وزينت بذوقها الجميل المنزل بأشرطة وأقواس سوداء، كما ربطت مقرعة الباب بشريط أسود ووضعت قوسًا كبيرًا على ركن صورة

جاريبالدي المنحوتة بالصلب، كما لفت تمثال جلادستون الذي كان يملكه المتوفى بشرائط في لون الحبر، ثم أدارت الآنيتين اللتين تحملان مناظر من تيفولي وخليج نابولي حيث اختفت هذه المناظر البراقة فلم يظهر إلا الطلاء، وعجلت بشراءه من زمن بعيد، واستبدلت بذلك المفرش البالي ذا الزهور والزينات الكالحة المصنوعة من المخمل، الذي كان دائمًا هناك غطاء بنفسجيًا وأحمر، وعملت كل ما يمكن عمله مما يمليه عليها الحب والتقدير لكي تضفي حزنًا رصينًا على منزلها الصغير ".

(4) " كان الهواء في حجرة الاستقبال يحمل رائحة خفيفة لكعك محلى بالسكر، فبحثت عن المنضدة التي وضعت عليها المرطبات ولم تكن تُرى إلا بصعوبة حين يتعود المرء على الظلام، كانت هناك كعكة من البرقوق مقسمة إلى أجزاء وقطع من البرتقال، وساندويتشات، وبسكويت، ودورقان للزينة لم أرهما طوال حياتي وقد امتلأ أحدهما بنبيذبورتو والثاني بشراب جيريز، وشعرت وأنا أقف بجوار المنضدة بوجود مستر بامبلتشوك الخاضع دائمًا في معطف أسود وقد بلغ طول شريط قبعته عدة ياردات، كان يملأ معدته وهو يقوم بحركات ذليلة يلفت بها نظري، وفي اللحظة التي نجح فيها، تقدم نحوي (تفوح منه رائحة الشراب والخبز) وقال في صوت خفيض " هل تسمح لي سيدي العزيز؟، وفعل ".

هاتان الجنازتان لم تحدثا في نفس اليوم، فإحداهما جنازة والد مستر برلي (سنة **1820**) والثانية جنازة مسزجارجري في " آمال كبار "([1]) (سنة **1860**) ويشترك ولزوديكنز رغم هذا في نفس الرأي، بل إنهما يستخدمان نفس الحيل في الأسلوب (قارن بين الآنيتين والدورقين)، وكلاهما كاتبان فكاهيان خياليان يصلان إلى تأثيرهما عن طريق قائمة من التفصيلات يحققاها في الصفحة بطريقة مثيرة.

وهما سخيا العقل، يكرهان الكذب ويتلذذان باحتقاره، كما أنهما مصلحان اجتماعيان لهما قيمتها، فهما لا يريدان حجز الكتب على رفوف المكتبات، ويُحدث أحيانًا نثرهما الجميل صوتًا نشازًا كما تفعل أسطوانة الحاكي " الجراموفون " الرخيصة، فتظهر رداءة الصنف ويقترب وجه الكاتب كثيرًا من وجه القارئ، أي أن كلًا منهما لم يكن يملك الكثير من الذوق، فقد كان عالم الجمال مغلقًا إلى حد كبير دون ديكنز، وكان مغلقًا تمامًا في وجه ويلز وهناك أوجه شبه أخرى: طريقتهما في رسم الشخصيات مثلًا، وربما كان الاختلاف الرئيسي بينهما يرجع إلى اختلاف الفرصة التي أقيمت لصبي عبقري مغمور منذ مائة سنة أو منذ أربعين سنة، والاختلاف هنا في صالح ويلز، فهو أكثر ثقافة من سلفه، فالعلم على الأقل منح عقله قوة وقلل من هذيانه، وهو يسجل تحسنًا في المجتمع – فصالة " دوثبويز " قد حلت محلها مدرسة الفنون – ولم يحدث أي تغير في فن الروائي " والآن إلى الزوج التالي:

---

[1] - Great Expectations

"أما عن هذا الأثر، فلم أكن متأكدًا منه، لم أصدق أنه أثر لمسمار، فقد كان أكبر وأكثر استدارة، وكان يمكنني أن أقوم وأتأكد بنفسي، ولكنني لو قمت ونظرت إليه، فأغلب الظن أني لن أستطيع الجزم بشيء، لأن الشيء ما دام قد وقع، فلن يستطيع إنسان أن يفسر كيف حدث، يا الله، ويالسر الحياة ! ويالاضطراب الأفكار ! ويا لجهل الإنسان! ولكي نعرف أننا نتحكم في ممتاكاتنا تحكمًا ضئيلًا، فما حياتنا رغم كل مدينتنا إلا شيء عرضي، دعني أحصي عددًا من الأشياء التي نفقدها في حياتنا، بادئًا بما يبدو أنه أكثر الأشياء التي نفقدها غموضًا: ربما تستطيع قطة أن تأكله أو فأر أن يقرضه، وأعني به ثلاث علب زرقاء بها أدوات لتدبيس الكتب، ثم تأتي بعد ذلك أقفاص الطيور، والخطاطيف الحديدية، وأحذية الانزلاق المصنوعة من الصلب، وسطل الفحم، ولوحة بها أشياء تافهة، وأرغن صغير، كلها ذهبت، وضاعت معها الحلى من الزمرد وعين الهر، وتبعثرت جذور اللفت، يا لها من مهمة شاقة مؤلمة أن نكون متأكدين، إني أعجب لأنه ما زالت هناك ملابس فوق جسدي، وأني أجلس في هذه اللحظة محاطًا بأثاث صلب، أجل، إن الإنسان إذا أراد أن يقارن الحياة بأي شيء يجب أن يشبهها بشخص تذروه الرياح في طريق تحت الأرض بسرعة خمسين ميلًا في الساعة ... ".

"كل يوم، لمدة لا تقل عن عشر سنين بأكملها بعزم، والذي يعمل على إصلاحها، لكنها لم تصلح بعد، ولم تكن أية أسرة غير أسرتنا لتستطيع أن تحتمل هذا ولو ساعة واحدة، ومما يزيد الدهشة حقًا أنه لم يكن هناك موضوع في العالم يجيد أبي الحديث عنه مثل موضوع مفصلات

الأبواب، لكنه كان من ناحية أخرى من أكبر الفقاعات التي أنتجها التاريخ، فقد كانت بلاغته وسلوكه على طرفي نقيض، فلم يحدث أن فتح باب حجرة الاستقبال مرة إلا وسقطت فلسفته ومبادئه ضحية له، وكان يمكن أن تنقذ شرفه إلى الأبد ثلاث نقط فقط من الزيت وريشة، أو طرقة ماهرة من مطرقته.

كان رجلًا ذا نفس متناقضة، يذوي من جروح يستطيع أن يجعلها تلتئم لو شاء، كل حياته مناقضة لمعرفته، وتفكيره – تلك الهدية الغالية التي منحها الله له (بدلًا من صب الزيت عليها) لم يكن يستخدمها إلا في شحذ إحساساته ومضاعفة آلامه، فيصبح أكثر كآبة وقلقًا ! يا له من مخلوق بائس بهذه التصرفات ألا تكفيه أسباب البؤس في هذه الحياة حتى يضيف باختياره إلى ما لديه من أحزان ؟ وكان نضاله ضد الشرور التي لا يمكن تجنبها، واستسلامه للآخرين يكفي أن يزيل من قلبه إلى الأبد عشر المتاعب الي كان يسببها له الآخرون.

وأستحلفكم بكل ما هو فاضل وجميل، لو وجدتم ثلاث نقط من الزيت ومطرقة على بعد عشرة أميال من شاندل هول، لأصلحت مفصلات الباب في زمنه ".

هذه الفقرة مقتبسة طبعًا من " تراسترام شاندي([1]) " أما الأخرى فكانت من " فرجينا وولف " وهى وستيرن، مولعان بالإغراق في الخيال، وكل منهما يبدأ بشيء صغير، يطير عنه، ثم يحط عليه ثانية، وهما يجمعان

[1] - Tristram Shandy.

بين تقدير الحياة وارتباكها تقديرًا في مزيج من روح الفكاهة وإحساس عميق بجمالها، بل إن هناك نفس النغمة في صوتيهما: نغمة الحيرة المقصودة، وإعلان للمجموع وللفرد بأنهما لا يعلمان إلى أين هما ذاهبان، لا غرو إذن أن تتباين مقاييس القيم عندهما، فستيرن عاطفي بينما تقف فرجينا وولف جامدة (فيما عدا روايتها الأخيرة " إلى المنار ")([1]).

كما أن كفايتهم ليست من نفس المستوى وإن تشابهت طريقتاهما اللتان تصلان بهما إلى نفس النتائج الغريبة، فباب حجرة الاستقبال لا يُصلح أبدًا، والعلامة على الحائط يتضح أنها لقوقع، إن الحياة مربكة جدًا يالله، والإرادة ضعيفة حدًا والشعور متبرم، والفلسفة ... رباه ! ... انظر إلى هذه العلامة ... أصغ إلى ذلك الباب – الوجود ... هو في الحقيقة ... ولكن ماذا كنا نقول ؟. والآن: ألا يبدو الترتيب الزمني أقل أهمية بعد أن تأملنا ستة من الروائيين وهم يعلمون ؟ فإذا تطورت الهواية، أفلم يكن من المحتمل أن تتطور في نظام يختلف عن الدستور البريطاني، أو حتى عن الحركة النسائية ؟ وأنا أقول " حتى الحركة النسائية "، لأنه حدث أن كانت العلاقة قوية بين القصص في انجلترا وبين تلك الحركة في القرن التاسع عشر، وقد بلغت هذه الرابطة من القوة ما جعل بعض النقاد يضلون طريقهم فيعتقدون أنه ارتباط عضوي وهو يؤكدون أنه كما حسَّن النساء مراكزهن تحسنت الرواية كذلك، وهذا خطأ، فالمرآة لا تتحسن لأن مهرجانًا تاريخيًا مر أمامها، إنها تتطور فقط حين تطلي مرة أخرى بالزئبق، أو بمعنى آخر حين تحصل على حساسية جديدة، نجاح

[1] - To the Lighthouse.

الرواية يتوقف على حساسيتها لا على نجاح موضوعها، فالإمبراطوريات تسقط، والأصوات تمنح، لكن أهم شيء لأولئك الذين يكتبون في الحجرة المستديرة هو الشعور بالقلم بين أصابعهم، فقد يقررون كتابة رواية عن الثورة الفرنسية أو الروسية، لكن الذكريات، والأفكار المرتبطة بها، والانفعالات تثار فتحجب سلبيتهم، حتى إنهم حينما يعيدون قراءتها في النهاية تبدو كأن إنسانًا آخر أمسك بالقلم وأرجع موضوعهم إلى المؤخرة، هذا " الإنسان الآخر " هو نفس كل منهم بلا ريب، لكنه ليس تلك النفس التي تمتاز بالنشاط في الزمن والتي تعيش تحت حكم جورج الرابع أو الخامس، فقد شعر الكتاب في كل عصور التاريخ وهم يكتبون بنفس الشعور تقريبًا، وهم يشتركون في شيء واحد يمكن أن نسميه وحيًا، ويمكننا أن نقول – اعتمادًا على هذا _ إن التاريخ يتطور بينما الفن يقف ساكنًا.

التاريخ يتطور بينما الفن لا يتطور ..، هذا الشعار غير مكتمل، وهو في الحقيقة قول مردد، ورغم أننا مضطرون إلى استخدامه، فليس ينبغي أن نغفل هذا دون الإشارة إلى فظاظته، لأنه لا يمثل إلا جزءًا من الحقيقة.

فهو يحجب عنا أولًا التفكير فيما إذا كان العقل البشري يتغير من جيل إلى جيل، وعما إذا كان توماس ديلوني الذي كتب بطريقة فكاهية عن الحوانيت والحانات في حكم الملكة اليزابث مثلًا، يختلف اختلافًا جوهريًا عن شبيهه في العصر الحديث من أمثال نيل ليونز، وأوبت ريدج، وأعتقد أن ديلوني لا يختلف عنهما حقًا، ربمااختلف عنهما كفرد، ولكن

هذا ليس اختلافًا أساسيًا، لا، لأنه عاش من أربعمائة سنة، فآلاف السنين، أو أربعة عشر ألفًا، قد تعتبر فترة، ولكن أربعمائة سنة لا تعتبر شيئًا في حياة الجنس البشري، ولا تسمح بفرصة لقياس أي تغير، ولذا فقولنا المردد هنا ليس عقبة، ويمكننا أن نردده بلا خجل.

إن الأمر يزداد أهمية حينما نتحول إلى تطور التقاليد فنرى ما كنا نفقده لو أنه حيل بيننا وبين دراستها، فقد كان هناك فن روائي في إنجلترا – بغض النظر عن المدارس والمؤثرات والمودات – وهذا الفن يتغير من جيل إلى جيل، خذ فن التهكم على الشخصيات مثلًا: فالسخرية والتهريج ليسا نفس الشيء، كما أن الكاتب الفكاهي في العصر الإليزابيثي كان يختار ضحيته بطريقة تختلف عن الكاتب الحديث ويثير الضحك عليها بحيل أخرى، أو فن الإغراق في الخيال، فرغم أن أهداف فريجنيا وولف وستيرين وتأثيرهما العام يتشابه، فإنها تختلف عنه في التنفيذ وهى تنتمي إلى نفس التقاليد ولكن: إلى وجه أحدث منها، أو إلى فن المحادثة ؟ في الأمثال المزدوجة التي ضربتها، لم أستطع أن أذكر حديثين مثلًا، لأن استخدام " قال " و " قالت " يختلف كثيرًا من قرن إلى قرن لدرجة أن هذه الكلمات تؤثر في كل ما يحيط بها، وقد لا يبدو الحديث المقتبس متشابها على الورق، رغم أن المتحدثين يقولون نفس الشيء، هذه مشكلات لا نستطيع الخوض فيها، ويجب أن نعترف أن هذا نقص، ولكننا نترك الكلام عن تطور الموضوع وتطور الجنس البشري دون أسف، والتقاليد الأدبية هى الحد الفاصل بين الأدب والتاريخ، وسيمضي الناقد المعد إعدادًا طيبًا كثيرًا من وقته هناك فيزداد بذلك حكمة، أما نحن

فلا نستطيع أن نطرق هذا الموضوع، لأن اطلاعنا فيه ليس كافيًا، فلندع إذن ما يخص التاريخ لنتحاشاه كلية، ونرفض أن تكون لنا بالترتيب الزمني أية علاقة.

واقتبس هنا – في هذه المحاضرات – عن سلف قريب هو مستر ت.س.أليوت الذي يحصي في كتابه " الغابة المقدسة "([1]) واجبات الناقد فيقول " إن المحافظة على التقاليد جزء من عمله – حيثما كانت هذه التقاليد مفيدة، والنظر إلى الأدب بعين فاحصة ودراسته ككل إنما هو جزء من عمله أيضًا، وإنه لهدف سام أن ينظر إليه غير مرتبط بزمن يزيده تقديسًا، بل ينظر إليه بعيدًا عن كل زمن "، وان نستطيع القيام بالواجب الأول، أما الثاني فسنحاول إتمامه، وإذا كان لا يمكننا فحص التقاليد أو المحافظة عليها، فإن من الممكن أن نتخيل الروائيين وهم جالسون في حجرة واحدة، فنضطرهم بجهلنا إلى التخلص من قيود الزمان والمكان، وأعتقد أن هذا عمل جدير بأن نقوم به وإلا لما أقدمت على هذه السلسلة من المحاضرات.

كيف إذن نعالج الرواية ذلك الموضوع المتشعب الدروب أو تلك القصص الخيالية النثرية ذات الامتداد المعين الذي يفوق كل الحدود ؟ إننا لن نتمسك بالنظريات هنا، فالمبادئ والنظم التي تلائم أشكال الفن الأخرى لا يمكن تطبيقها هنا – ولو طبقت فستعرض نتائجها للفحص مرة أخرى، ولكن ذا الذي سيعيد فحصها ؟ إنه القلب الإنساني، حديث

[1] - T.S. Eliot : The Sacred Wood.

الإنسان للإنسان بكل ما به من شكوك غريزية، وسيكون لعاطفتنا المحك النهائي بالنسبة للرواية، كما هى بالنسبة لأصدقائنا أو لأي شيء نعجز عن فهمه، وستقبع في المؤخرة المشار المربعة – ويعتبرها البعض شيطانًا أقبح من الترتيب الزمني – وهى تردد " آه " ولكني أحب هذا أو " آه " إن هذا لا يعجبني، وكل ما أستطيع أن أعد به هو العاطفة المصطنعة لن تتكلم كثيرًا ولن يعلو صوتها، كما أننا لن نتجنب العنصر الإنساني الهام المركز في الرواية، ولا مفر من الارتقاء أو الطوفان، وكلاهما لا يمكن أن يخرج عن نطاق النقد، قد نكره الإنسانية، ولكننا إذا أخرجناها من الرواية أو طهرناها منها، ذبلت وأصبحت مجرد مجموعة من الكلمات.

وقد اخترعت كلمة " أوجه " للعنوان لأنها كلمة غامضة غير علمية، ولأنها تتيح لنا أكبر قسط من الحرية، وهى تعني الطرق المختلفة التي تنظر بها إلى الرواية، ويستطيع بها الروائي أن ينظر إلى عمله، والأوجه التي اخترتها للمناقشة سبعة هى: الحكاية، الشخصيات، الحبكة الروائية، الإغراق في الخيال، التنبؤ، الإطار، النظم.

(2)

الحكاية

نحن نتفق جميعًا على أن الحكاية هى الوجه الرئيسي في الرواية، على أننا سنعلن موافقتنا على هذا بأصوات مختلفة، وستتوقف نتائجنا التالية على نغمة الصوت الصحيحة التي نستخدمها.

فلنصغ إذن إلى أصوات ثلاثة: إنك إذا سألت نوعًا من الرجال .. ما هو عمل الرواية ؟ " أجابك في هدوء .. لست متأكدًا إني لا أدري، يبدو أنه سؤال مضحك ذلك الذي تسألني إياه، لست متأكدًا، لا أدري، أعتقد أنها نقص علينا حكاية .. هذا هو رأيي "، هذا الرجل هادئ الطبع، غامض، وغالبًا ما يكون ممسكًا بعجلة القيادة في سيارة عامة وهو يتحدث، بينما لا يعطي الأدب أمثر مما يستحق من الانتباه، ورجل آخر أتخيله في ملعب للجولف، رجل متجهم محتد، سيجيب هذا الرجل، ماذا تفعل الرواية ؟ إنها تقص علينا حكاية طبعًا، ولن تفيدني في شيء إذا لم تفعل ذلك، إني أحب الحكاية، وأعرف أن ذوقي ردئ، ولكني أحب الحكاية، خذ فنك، خذ أدبك، خذ موسيقاك، واترك لي حكاية جيدة، وأنا أحب أن تكون الحكاية حكاية حقًا، وزوجتي كذلك، وهنا لك رجل ثالث يقول بصوت فيه شيء من التراخي والحزن، إن الرواية تروى حكاية، وأنا أحترم المتحدث الأول وأعجب به، وأكره الثاني وأخشاه،

والثالث هو أنا، نعم، يا عزيزي، نعم، إن الرواية تروى حكاية، هذا هو الوجه الأساسي الذي لولاه لما كان لها وجود، هذا هو العامل المشترك الأعظم بين كل الروايات وكم كنت أتمنى أن لا يكون ذلك صحيحًا، وأن يكون شيئًا آخر مثل أنها نغم، أو أنها كشف عن الحقيقة، لا هذا الشكل البدائي.

كلما أمعنا النظر في الحكاية (ولا تنس أن الحكاية لابد أن تكون حكاية)، وكلما فصلناها عن الزوائد الدقيقة التي تعيش عليها، قل إعجابنا بها، فهي كالعمود الفقري أو الدودة الشريطية، لا يمكن التحكم في بدايتها أو نهايتها، كما أنها قديمة قدم الزمن، ترجع إلى أقدم العصور الجيولوجية، وكان إنسان نياندرتال يصغي إلى الحكايات – إذا حكمنا عليه من شكل جمجمته – وكان جمهور المستمعين البدائيين عبارة عن جمهور أشعث الشعر، يفغرون أفواههم حول نار صغيرة، وقد أنهكهم التعب بعد مقاتلة الماموث أو الخرتيت، وانتظار ما سيحدث في القصة يجعلهم دائما متيقظين، ويتساءلون، ماذا يحدث بعد ؟ ويستمر القصاص بصوته الرتيب حتى إذا توقع المستمعون ما سيحدث بعد ذلك، عفوا عنه أو قتلوه، ويمكننا أن نعرف الخطر الذي كان يحدق بالقصاص حينما نفكر في مهمة شهرزاد في الأزمنة الحديثة نسبيًا، وقد نجت شهرزاد من سوء مصيرها، لأنها عرفت كيف تحسن استخدام سلاح التشويق، تلك الأداة الوحيدة في الأدب التي لها سلطان على الطغاة والمتوحشين، ورغم أن روايتها كانت رواية عظيمة، رائعة في وصفها، عادلة في حكمها، ذكية في سرد الحوادث، تقدمية في دروسها الأخلاقية، حية في تصويرها

للشخصيات، خبيرة في معرفتها بثلاث عواصم شرقية، رغم كل هذا، لم تعتمد على شيء من هذا وهى تحاول أن تنقذ حياتها من زوجها الفظ، بل كانت كل هذه الأمور ثانوية، أما هى فلم تبق على قيد الحياة إلا لأنها استطاعت أن تجعل الملك يتساءل دائمًا: ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ وفي كل مرة تدركها شمس الصباح، تتوقف في منتصف الجملة، تاركة إياه يحملق فيها كالمذهول، "وفي هذه اللحظة أدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح "، هذه الجملة القصيرة الجافة هى العمود الفقري في " ألف ليلة وليلة "، هى الدودة الشريطية التي تربط أجزاءها وهى التي أنقذت حياة أكثر الأميرات دهاء.

نحن نشبه جميعًا زوج شهرزاد في أننا نريد أن نعرف ما سيحدث بعد ذلك، وهذا شيء نشترك فيه جميعًا، وإليه يرجع السبب في أن الحكاية لابد وأن تكون العمود الفقري في الرواية، بعضنا لا يريد أن يعرف شيئًا غيرها، فنحن لا نملك إلا حب استطلاع بدائي، أما مهاراتنا الأدبية الأخرى فتبدو مضحكة بعد ذلك، والحكاية – إذا اردنا تحديدها – هى عبارة عن قص حوادث حسب ترتيبها الزمني – يأتي فيها الغذاء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الإثنين والانحلال بعد الموت، وهكذا، وللحكاية ميزة واحدة: هى أنها تجعل المستمعين يرغبون في معرفة ماذا سيحدث في المستقبل، وبالعكس لا يمكن أن يكون لها إلا عيب واحد هو أنها تجعل النظارة لا يريدون معرفة ما سيأتي من بعد، هذان هما النقدان اللذان يمكن توجيههما إلى الحكاية كحكاية، وهى أدن وأبسط التراكيب

الأدبية – ولكنها العامل المشترك الأعظم بين جميع الكائنات المعقدة المعروفة بالروايات.

وحين نعزل الحكاية عن الأوجه الراقية التي تكون جزءًا منها ونمسكها بطرفي الملقط وهى تتلوى ما نهاية – دودة الزمن العارية – فإنها ستقدم لنا مظهرًا قبيحًا لا يشرف، على أننا نتعلم منها الكثير، دعنا نبدأ بدراستها من ناحية علاقتها بالحياة اليومية.

إن الحياة اليومية يغلب عليها أيضًا الشعور بالزمن، فنحن نعتقد أن حادثًا واحدًا يحدث بعد أو قبل آخر، فكثيرًا ما تكون الفكرة في عقولنا، وتنبع أكثر أحاديثنا وأفعالنا من هذه الفكرة، أقول أكثر أحاديثنا وأفعالنا، لا كلها، إذ يبدو أن هناك شيئًا في الحياة بجانب الزمن، شيئًا يمكن تسميته في هذا المقام " القيم "، ولا يمكن قياسه بالدقائق أو الساعات، بل يقاس تبعًا لشدته، بحيث إننا إذا نظرنا إلى ماضينا فلن يمتد أمامنا كسطح مستو، ولكنه سيتكور على شكل قمم صغيرة قليلة تسهل رؤيتها، وحينما ننظر إلى المستقبل فإنه سيبدو كحائط أحيانًا، أو سحابة أحيانًا أخرى، أو كشمس، ولكنه لن يبدو كخريطة زمنية أبدًا، فلا الذاكرة ولا الحدس يعيران الزمن أي اهتمام، وكل الحالمين والفنانين والمحبين يتخلصون جزئيًا من طغيانه، وهو يستطيع أن يقتلهم، ولكنه لن يقدر على الاحتفاظ بانتباههم، وفي لحظة القدر نفسها، حينما تجمع الساعة في البرج قوتها وتدق، قد يكونون ناظرين إلى الناحية الأخرى، فالحياة اليومية إذن، أيا كانت حقيقتها، تتكون فعلًا من حياتين: الحياة في الزمن، والحياة بالقيم،

وسلوكنا يخضع للاثنين، " لقد رأيتها مدى خمس دقائق فقط، لكنها كانت تستحق الرؤية "، هذه الجملة الواحدة تمثل الخضوع بنوعيه، فما تفعله الحكاية هو أنها تحكي حياة في الزمن، أما ما تفعله الرواية بأكملها فهو أنها تشمل أيضًا الحياة بالقيم، هذا إذا كانت رواية جيدة، وهى في هذا تستخدم طرقًا سنتعرض لها فيما بعد، كما أنها تراعي الخضوع بنوعيه، والامتثال للزمن في الرواية أمر لابد منه، ولا يمكن أن تُكتب الرواية بدونه، هذا في حين أن الخضوع للزمن في الحياة اليومية قد لا يكون ضروريًا، فنحن لسنا على يقين، لكن تجربة بعض الصوفيين تبعثنا على الاعتقاد بأنه غير ضروري، وأننا مخطئون في اعتقادنا أن يوم الاثنين يتبعه الثلاثاء، أو أن الموت يتبعه الانحلال، ويمكننا دائمًا – أنت وأنا – أن ننكر وجود الزمن في الحياة اليومية، وأن نتصرف طبقًا لذلك حتى لو أدى الأمر إلى أن نصبح غامضين في نظر مواطنينا فيرسلونا إلى ما يسمونه مستشفى المجاذيب، ولكن ليس من الممكن إطلاقًا للروائي أن ينكر وجود الزمن وهو ينسج روايته، بل يجب أن يتمسك بخيوط حكايته ولو تمسكًا طفيفًا، يجب أن يلمس الدودة الشريطية التي لا نهاية لها، وإلا أصبح غامضًا، وهذا في حالته خطأ جسيم.

إني لا أحاول أن أكون فيلسوفًا فيما يتعلق بالزمن لأن الخبراء يؤكدون أن هذه الهواية على جانب عظيم من الخطورة بالنسبة للدخيل، بل هى أخطر بكثير من مشكلة المكان، وكثيرون من عظماء الميتافيزيقا فقدوا عروشهم لأنهم أشاروا إلى الزمن بطريقة غير لائقة، إني أحاول أن أوضح فقط، إني أسمع الآن وأنا أحاضر تلك الساعة تتحرك ولا أسمعها،

وبذلك احتفظ بشعوري بالزمن أو أفقده، أما في الرواية فالساعة دائمًا موجودة، وقد يكرم الكاتب ساعته، كما حاولت إميلي برونتي في " مرتفعات وذرنج "([1]) أن تخبيء ساعاتها، وكما قلب ستيرن ساعته في " ترسترام شاندي "، حتى مارسيل بروست([2]) العبقري الذي ظل يغير العقربين لدرجة أن بطله كان يقيم حفلة عشاء لعشيقته ويلعب الكرة في نفس الوقت مع مربيته في الحديقة، كل هذه الطرق قانونية، ولا تتعارض واحدة منها مع موضوعنا، فأساس الرواية هو الحكاية، والحكاية عبارة عن قص أحداث مرتبة في تتابع زمني، (والحكاية بهذه المناسبة ليست هى الحبكة، وهى قد تكون أساسًا لها، إلا أن الحبكة كائن من نوع أرقى سنعرفه ونناقشه في محاضرة قادمة).

من ذا الذي يحكي لنا حكاية ؟

إنه سير والتر سكوت([3]) طبعًا.

وسكوت روائي سنختلف بشأنه اختلافًا عنيفًا، وأنا شخصيًا لا أحفل به، بل أجد من العسير تفسير شهرته في أيامه فهذا أمر يسير الفهم، وله أسباب هامة كنا ناقشها لو أن مشروعًا يعالج الترتيب الزمني، أما إذا أخرجناه من نهر الزمن وأجلسناه ليكتب في تلك الغرفة المستديرة مع باقي الوائيين فإن أهميته سوف تقل، وسنحكم بأن عقليته تافهة وأسلوبه ثقيل الظل، كما أنه لا يستطيع أن يضطلع بالبناء وقصصه خالية من

[1] - Emily Bronte: Wuthering Heights Sterns: Tristram Shandy
[2] - Msrcel Proust
[3] - Sir Walter Scott

التجرد الفني والعاطفة، فكيف إذن لكاتب حُرم الاثنين أن يخلق شخصيات تؤثر في نفوسنا تأثيرًا عميقًا ؟ وقد يكون التجرد الفني شيئًا أرستقراطيًا لا يسعى إليه الكاتب، لكن العاطفة قطعًا شيء موجود حتى في أبسط الناس، لكنكم تذكرون كيف أن الجبال الشاهقة والوديان الشاسعة التي وصفها سكوت، والأديرة المهدمة بعناية تصرخ طالبة العاطفة، العاطفة، وكيف أنها لا توجد فيها بتاتًا، فبالعاطفة كان يمكن أن يكون سكوت كاتبًا عظيمًا، وما كانت لتهمنا حينئذ خشونته أو تصنعه، فالقلب العنيف والمشاعر الرقيقة وحب الريف والذكاء هى كل ثورة سكوت، وهذه لا تكون أساسًا كافيًا للروايات العظيمة، أما نزاهته، فهى لا تساوي شيئًا، لأنها نزاهة أخلاقية أو تجارية بحتة تكفي أعظم حاجاته، ولم يكن ليتخيل أبدًا أنه يوجد شيء آخر يجب أن يخلص له.

وترجع شهرته إلى عاملين: الأول أن الجيل القديم كان في شبابه يحب أن تقرأ له رواياته بصوت عال، فهو مرتبط بذكريات عاطفية سعيدة خاصة برحلات أو إقامة في أسكتلندا، فهم يحبونه حقًا لنفس السبب الذي أحببت من أجله وما زلت أحب روايته " أسرة روبنسون السويسرية "([1])، وأستطيع أن أحاضركم الأن عن " أسرة روبنسون السويسرية " وستكون محاضرة شيقة لما شعرت به من عواطف صباي، وحينما يضعف عقلي تمامًا، فلن أهتم بشيء من روائع الأدب، وسأعود مرة أخرى إلى الشاطئ الرومانتيكي حيث " اصطدمت السفينة صدمة مخيفة " وهى تلفظ أربعة من أنصاف الآلهة: فريتز، وأرنست، وجاك،

[1] - The Swies Family Robinson

وفرانز الصغير مع أبيهم وأمهم، ووسادة تحتوي على كل الأدوات اللازمة للإقامة عشر سنوات في المناطق الاستوائية، هذا هو الصيف الخالد بالنسبة لي، وهذا ما تعنيه " أسرة روبنسون السويسرية " بالنسبة لي، ولكن أليس هذا ما يعنيه سير والتر سكوت إلى البعض منكم ؟ هل يعني في الحقيقة أكثر من أنه يذكركم بسعادة شعرتم بها في الأيام الخوالي ؟ وإلى أن نهرم عقولنا، هلا طرحنا ذلك جانبًا ونحن نحاول أن نفهم الكتب؟.

العامل الثاني هو أن شهرة سكوت ترتكز على أساس فعال هو أنه كان يستطيع أن يحكي حكاية فقد كانت لديه قدرة غريزية على أن يجعل القارئ في حالة تشوق وهو يتلاعب بحب استطلاعه، دعنا ننقل عن " هاوي التحف "([1]) بدلًا من أن نحللها، حينئذ وهى تكشف نفسها، فنستطيع بذلك أن ندرس أسسها البسيطة:

---

[1] - The Antiquary

هاوي التحف

الفصل الأول

"كان الوقت مبكرًا في يوم صحو من أيام الصيف، قرب نهاية القرن الثامن عشر، حينما أتيحت الفرصة لشاب تبدو عليه الأرستقراطية أن يتجه إلى شمال شرقي أسكتلندا، فزود نفسه بتذكرة على إحدى المركبات العامة التي تسافر بين أدنبرة وكوينزفري حيث توجد – كما يدل الاسم، وكما يعرف كل القراء في الشمال – قوارب تقوم برحلات تخترق فيها خليج فورت ".

هذه هى الجملة الأولى، وهى ليست جملة مثيرة، لكنها تعطينا الوقت والمكان والشاب، وتحدد خطوط المنظر الذي يصفه القصاص، ونحن نشعر باهتمام متوسط بما سيفعله الشاب بعد ذلك، إن اسمه لوفيل، ويحيط به الغموض، وهو لابد أن يكون البطل وإلا لما وصفه سكوت بالأرستقراطية.

وهو يستطيع بالتأكيد أن يجعل البطلة سعيدة، ثم يقابل لوفيل جوناثان أولدبك، هاوي التحف، ويدخلان العربة بتؤدة ويتعارفان، وبعد ذلك يزور لوفيل أولديك في منزلة، ثم يقابلان بجواره شخصية أخرى هى إدي أوشيلتري.

وسكوت يجيد تقديم الشخصيات الجديدة، فهو يدخلهم بطريقة طبيعية، ويعلق عليهم آمالًا، فنحن ننتظر من إدي أوشيلتري الكثير، وهو وإن كان شحاذًا، إلا أنه غير عادي، فهو أفاق خيالي يمكن الاعتماد عليه، أفلم يساعد على كشف السر الذي رأينا طرفًا منه في لوفيل ؟ ثم تقدم شخصيات أخرى، سير آرثر واردور (من أسرة قديمة، مدير فاشل)، وابنته إيزابلا (متغطرسة) يحبها البطل دون أن تبادله الحب، وأخت أولدبك – مس جريزل – التي تقدم إلينا بطريقة تدل على أنها تستطيع أن تفعل الكثير – نفس الطريقة، وهى في الحقيقة تحول في الرواية إلى طريق هزلي لا يؤدي إلى شيء، وكثيرًا ما يلجأ القصاص إلى هذه التغييرات وهو ليس في حاجة إلى ترديد الأسباب والنتائج باستمرار، فهو مازال ملتزمًا حدود فنه إذ قال أشياء ليس لها علاقة بتطور القصة وقد يعتقد المستمعون أنها ستتطور، لكن رءوسهم الشعثاء المرهقة سرعان ما تنسى، والقصاص يستفيد بنهاياته المهلهلة بعكس الروائي الذي يحبك قصته، ومس جريزل مثل صغير للنهاية المفككة، وكمثل كبير أرجع إلى رواية صغيرة محزنة هى " عروس لامرمور "([1]) ثم يقدم سكوت لورد هاي كيبر في هذا الكتاب في ضجة كبيرة وبتلميحات لا تنتهي إلا أن نقائض شخصيته هى التي ستؤدي إلى المأساة، مع أن المأساة كان يمكن أن تحدث في الحقيقة وبنفس الصورة تقريبًا حتى لو لم يكن اللورد موجودًا، إذ أن الشخصيات الرئيسية فيها هم: إدجار، لوسي، ليدي آشتون، باكلو، وتعود إلى " هاوي التحف " فنقول إنه يقام عشاء يتشاجر فيه

[1] - The Brlde of Lammarmoor

أولدبك وسير أرثر الذي يستاء فيترك المكان هو وابنتاه ويسيران في الرمال ويصعد المد فوق الرمال، ويزداد صعوده، فيعزل سير آرثر وإيزابلا ويواجهان إدي أوشيلتري، هذه هى أول لحظة خطيرة في الرواية وهذه هى الطريقة التي يعالجها بها قصاص يعرف أصول فنه.

" وبينما هم يتبادلون هذه الكلمات، يتوقفون عند أعلى حافة للصخر كان يمكن أن يصلوا إليها، إذ أن محاولة التقدم كانت تعني التعجيل بمصيرهم، وهنا كان عليهم انتظار الزحف الحثيث الأكيد للبحر الهائج، كانوا في موقفهم يشبهون شهداء الكنيسة القديمة الذين كان أعداؤهم الوثنيون يلقون بهم قبل موقم إلى الحيوانات المفترسة لتفتك بهم، ويجبروهم قبل ذلك على مشاهدة الحيوانات فترة من الوقت وقد نفذ صبرها وأعماها الغضب؛ بينما هى تنتظر الإشارة لفتح جحورها وإطلاق سراحها على ضحاياها.

على أن هذه الفترة المخيفة أتاحت الوقت لإيزابلا لكي تجمع شتات عقلها القوي الشجاع بطبيعته، والذي التأم شمله في هذه اللحظة المخيفة، قالت " أينبغي أن نستسلم هكذا دون مقاومة ؟ ألا يوجد طريق مهما كان مخيفًا يمكننا أن نتسلق منه إلى الصخر ؟ أو على الأقل نصل إلى ارتفاع أعلى من المد، حيث نستطيع أن نبقى حتى الصباح أو إلى أن تأتي النجدة ؟ لابد أنهم يقدرون موقفنا وسيقيمون الدنيا لإنقاذنا ".

هكذا تتحدث البطلة في نبرات لابد أن تبعث القشعريرة في جسد القارئ، ورغم ذلك فنحن نريد أن نعرف ما سيحدث بعد، والصخور

من ورق مقوى، كتلك الموجودة في الأسرة السويسرية العزيزة، والريح يُطلق بيد علي، بينما يخط سكوت باليد الأخرى أمر المسيحيين الأوائل، فليس هنالك إخلاص ولا أي شعور بالخطر في المغامرة كلها، فهي خالية من العاطفة ورغم ذلك فإننا نريد نعرف ما سيحدث بعد ذلك.

ثم ينقذهم لوفل، نعم كان يجب أن نفكر في هذا، ثم ماذا بعد، نهاية أخرى مفككة، يضع هاوي التحف لوفل في غرفة تسكنها الأشباح، حيث يحلم أو تظهر له رؤيا عن جد لمضيفه يقول له بالألمانية، إن المهارة تصنع الحب، ولكنه لا يفهم حينئذ نظرًا لجهله بالألمانية، ثم يعلم بعد ذلك معناها وعليه أن يتابع حصار قلب إيزابلا، بمعنى أن القوى غير الطبيعية لا تزيد على القصة شيئًا فهي تأتي فوق أبسطة وعواصف، تنتهي إلى حكمة من النوع الذي نقرؤه في الكراسات حتى إن القارئ لا يعرف هذا، وحينما تطرق سمعه " المهارة تصنع الحب " يستيقظ انتباهه إلى ... ثم يتحول انتباهه إلى شيء آخر، وهكذا يستمر التتابع الزمني وتلى ذلك رحلة بين أطلال كنيسة سانت روث، ثم تقدمة داوسترسويفل، الأجنبي الشرير الذي أشرك سير آرثر في مشروعات تعدينية وكانت خرافاته موضع سخرية، لأنها لا تحمل طابع بوردر الحقيقي، ثم وصول هكتور ماكنتلير ابن أخي هاوي التحف الذي يشك في أن لوفل محتال، ويتبارز الاثنان، ويعتقد لوفل أنه قتل غريمه فيهرب مع إدي أرشلتري الذي يظهر فجأة كالعادة ويختبيء الاثنان في أطلال سانت روث حيث يراقبان دوستر سويفل وهو يخدع سير آرثر في بحث عن كنز، ويصعد لوفل في قارب ويختفي عن الأنظار فننساه، ولا نعبأ به حتى يظهر مرة أخرى ويجري

البحث الثاني عن الكنز في سانت روث، سير آرثر يجد كنزًا من الفضة، وفي ثالث بحث عن الكنز، يضرب دوستر سويفل بعصًا ضربًا مبرحًا، وحين يفيق إلى نفسه، يرى مراسيم جنازة مونتس جليناﻻن العجوز التي تدفن هناك سرًا في منتصف الليل لأن أسرتها كاثوليكية العقيدة.

وأسرة " جليناﻻن " مهمة للغاية في القصة، ورغم ذلك يقدمها الكاتب بطريقة عرضية جدًا، ويربطها بدوستر سويفل بطريقة خالية من كل فن، وقد نظر سكوت بعينه حين رأى أنهما مناسبتان لأغراضه، والقارئ حينذاك أصبح سلس القياد أمام الحوادث المتتابعة حتى إنه ليفغر فاه دهشة كرجل الكهف البدائي.

وتبدأ مصالح جليناﻻن عملها، وتختفي أطلال سانت روث، ويبدأ ما نسميه " التمهيد للقصة " حيث تتدخل شخصيتان جديدتان تتحدثان بحرارة وغموض عن ماض آثم، وهما شخصيتا: إلزابث ماكلباكت الساحرة، وصائد الأسماك ولورد جليناﻻن، ابن الكونتيسة المتوفاة، وتقطع حديثهما حوادث أخرى هى القبض على إدي أوشلتري ومحاكمته ثم إطلاق سراحه، وموت شخصية جديدة غرقًا، وفكاهات هكتور ماكنتلير في أثناء نقاهته في منزل عمه، وموجز القول إن لورد جليناﻻن كان قد تزوج سيدة عدة سنوات تدعى ايفلينا نيفيل، على غير رغبة أمه، ثم قيل بعد ذلك إنها أخته من أحد أبويه، وجن جنونه لبشاعة جرمه، فهجرها قبل أن تلد له طفلًا وتشرح له إلزابث التي كانت تعمل خادمة عند أمه، أن إيفلينا لا تمت إليه بصلة قرابة، وأنها ماتت وهى تضع طفلها،

وقد كانت إلزابث وامرأة أخرى تعنيان بها، وأن الطفل اختفى عقب ذلك، ثم يذهب جلينالان لاستشارة هاوي التحف الذي كان يعمل قاضيًا في هذا الوقت، ويعرف بعض حوادث العصر، والذي كان يحب إيفلينا أيضًا، ثم ماذا يحدث ؟ تباع ممتلكات سير آرثر واردور، إذ سبب له دوستر سويفل الإفلاس، ثم ماذا بعد ؟ تأتي الأخبار بأن الفرنسيين ينزلون إلى البر، ويأتي سويفل إلى الحي على رأس جيش بريطاني ويسمى الآن الميجور (نيفيل) وحتى هذا ليس اسمه الحقيقي، لأنه هو نفسه الابن المفقود للورد جلينالان، وهو الوارث الشرعي لأملاكه، ويظهر جزء من الحقيقة عن طريق إلزابث ماكلباكت، وجزء آخر عن طريق خادمة أخرى زميلة لها أصبحت راهبة الآن، ويقابلها الابن في الخارج، عن طريق عم توفى بعد ذلك، وعن طريق إدي أوشيلتري، وتوجد أسباب كثيرة حقًا لهذا الإفشاء ولكن سكوت لا يهتم بالأسباب، فهو يلقي بها دون أن يكلف نفسه عناء تفسيرها، فغرضه الأساسي هو أن يجعل الأشياء تحدث الواحد منها وراء الآخر، ثم ماذا ؟ تتوب إيزابلا واردور وتتزوج البطل، وبعد ذلك تنتهي القصة ويجب أن لا نسأل " ثم ماذا ؟ " كثيرًا، لأن التتابع الزمني لو تأخر لحظة واحدة لأخذنا كلية إلى بلد آخر.

و " هاوي التحف " كتاب يمجد فيه الروائي الحياة في الزمن بطريقة غريزية، وهذا يؤدي إلى إضعاف العاطفة وعدم التعمق في الحكم، وبنوع خاص إلى استخدام الزواج بطريقة تدل على الغباء كنهاية لكل شيء، ويمكن أن نمجد الزمن بطريقة واعية أيضًا، وسنجد مثلًا لهذا في كتاب يختلف تمامًا في نوعه، وهو كتاب أرنولد بنيت الذي لا ينسى "

قصة الزوجات المسنات " فالبطل الحقيقي في هذه الرواية هو الزمن، وهو موضوع فيها كأنه إله الخلق بالإضافة إلى مستر كرتشلو الذي يضيف إلى الرواية قوة أخرى، أما صوفيا و كونستانس فهما بنات الزمن من اللحظة التي نراهما فيها تعبثان بملابس والدهما، وقد قدر لهما الفناء التام بطريقة قلما يوجد مثلها في الأدب، فإنهما وهما فتاتان، تهرب صوفيا وتتزوج، ثم تموت الأم، وتتزوج كونستانس، ويتسلق كلبهما المشلول المائدة ليرى إذا كان قد بقى شيء في الطبق، إن حياتنا اليومية في الزمن هى الهرم بعينه يومًا بعد يوم، وهذا ما سبب تصلب الشرايين لكل من صوفيا وكونستانس، والقصة بكل ما في الكلمة من معنى، أي القصة الحقة التي لا تقبل أي هراء، لا يمكنها أن تؤدي إلى أية خاتمة سوى الموت، لكن هذه نهاية غير كافية، ونحن منهرم طبعًا، لكن الكتاب العظيم يجب أن يرتكز على شيء أكثر من كلمة " طبعًا ".

و"قصة الزوجات المسنات"([1]) قصة قوية، فيها الإخلاص والحزن، لكن تنقصها العظمة.

أما "الحرب والسلام"([2]) مثل سابقتها تؤكد تأثير الزمن إلى جانب اضمحلال الأجيال وانزوائها، فتولستوي – مثل بنيت – يملك الشجاعة على إظهار الناس وهم يهرمون، فالانحلال الجزئي الذي يدب في أوصال نيكولاي وناتاشا في الحقيقة أكثر بشاعة من الانحلال الكلي الذي يحل بكونستانس وصوفيا، فجزء كبير من شبابنا يبدو كأنه هلك معهما، إذن

[1] - Arnold Bennett; The Old Wives' Tale.
[2] - Tolstoi : War and Peace.

فلماذا لم تبث فينا " الحرب والسلام " روح اليأس ؟ إن السبب في ذلك ربما يرجع إلى أنها امتدت في المساحة كما امتدت في الزمن، وقد يخيفنا شعورنا بالامتداد، لكنه شعور مثير يخلف وراءه تأثيرًا مثل تأثير الموسيقى، فبعد أن يقطع الإنسان شوطًا قصيرًا في قراءة " الحرب والسلام " تصدر الأوتار الموسيقية نغماتها، دون أن نعرف ماذا لمسها، هذه الأنغام ليست ناشئة عن الحكاية، رغم أن تولستوي مهتم بما سيحدث من بعد مثل سكوت تمامًا، كما أنه في إخلاص بنيت، هذه الأنغام لا تنبعث أيضًا من الأحداث المتتابعة من الشخصيات، لكنها تصدر عن مجموع الجسور والأنهار المتجمدة، والغابات، والطرق، والحدائق، والحقول، هى تحشد عظمتها وأصواتها المدوية بعد أن نكون قد مررنا بها، والشعور بالمكان موجود في كثير من الروائيين، لكن القليلين منهم عندهم الشعور بالامتداد الذي يصل إلى القمة في فن تولستوي السماوي، والامتداد هو سيد الموقف في " الحرب والسلام " لا الزمن، وكلمة أخيرة عن الحكاية كمستودع للصوت، فهى من عمل الروائي بمثابة الوجه الذي تجب قراءته بصوت عال، فهى مثل معظم النثر – لا تعتمد على العين ولكن على الأذن، وهى في ذلك تشبه الخطابة، وهى لا تعطينا نغمًا أو إيقاعًا، فالعين تكفي لهذه الأشياء، وقد يبدو هذا القول غريبًا، لكن العين – فالعين يساعدها العقل القادر على إحلال سيء مكان آخر – تستطيع أن تجمع بسهولة الأصوات في النقد أو الحوار إذا كانت لهما قيمة فنية، فتشيع في نفوسنا المتعة، بل أنها تستطيع أن تقرب هذه الأصوات فنستوعبها بسرعة أكثر مما لو قرئت لنا بصوت عال، بالضبط كما

يستطيع بعض الناس أن يستوعبوا الكتابة الموسيقية عن طريق النظر أسرع مما لو عزفت لهم على البيانو، لكن العين لا تستوعب الصوت بنفس السرعة، فالجملة الافتتاحية في رواية " هاوي التحف " ليس يها جمال الزينة، لكننا سنفقد شيئًا لو لم نقرأها بصوت عال، وإلا فإن الاتصال بين عقولنا وعقل ولتر سكوت سيتم في صمت فتقل الفائدة تبعًا لذلك، فالحكاية إلى جانب أنها تحكي شيئًا وراء الآخر، تضيف لنا فوق ذلك شيئًا لارتباطها بالصوت.

لكنها لن تضيف إلينا الكثير، فهى لن تعطينا شيئأ هامًا عن شخصية الكاتب مثلًا، فشخصيته – إذا كانت له شخصية – تظهر بطرق أرقى، عن طريق الشخصيات أو الحبكة الروائية أو تعليقاته على الحياة مثلًا، فكل ما تفعله الحكاية في هذا المقام بالذات، وكل ما تستطيع أن تفعله، هو أنها تحولنا من قراء إلى مستمعين يتحدث إليهم " صوت " قصاص القبيلة وهو يتحدث وسط كهف، يقص شيئًا وارء الآخر حتى ينام المستمعون وسط الفضلات والعظام، فالحكاية شيء بدائي، وهى ترجع إلى منابع الأدب، قبل أن تكتشف القراءة، كما انها تعتمد على كل ما هو بدائي فينا، وهذا هو السبب في أننا نكون على غير منطقيين فيما يتعلق بالحكايات التي تعجبنا، كما أننا نكون على أتم الاستعداد لمهاجمة أولئك الذين يحبون غيرها، فأنا مثلًا أتضايق حين يهزأ الناس بي لأني أعشق " أسرة روبنسون السويسرية " وأعتقد أنني قد تسببت في مضايقة البعض منكم في حديثي عن سكوت، أتدركون ما أعنيه ؟ فالحكايات تخلق جوًا من التميز، فلا هى بالدروس الأخلاقية ولا هى ضرورية في فهم

الرواية في أوجهها الأخرى، بل يجب علينا أن نخرج من الكهف إذا أردنا أن نفعل شيئًا.

لكننا لن نخرج منه الآن، بل أننا سنلاحظ كيف أن الحياة الأخرى – الحياة بالقيم – تضغط على الرواية من كل النواحي، وكيف أنها على استعداد لأن تملأها وأن تفرق شملها، فتفرض عليها الشخصيات، والحبكة، والخيالات، وآراء العالم، كل شيء عدا " وماذا بعد ... وماذا بعد " المتكررة والتي هى موضوع بحثنا في الوقت الحاضر، من الواضح أن الحياة في الزمن حياة دنيئة وضيعة تبعث على تساؤلنا: هلا استطاع الروائي أن يمحوها من عمله كما استطاع الصوفي أن يلغيها من تجاربه، وأن يضع مكانها بديلًا حيًا لها ؟.

روائية واحدة هى التي حاولت أن تلغي الزمن، وفشلها في ذلك يلقننا درسًا، ألا وهى جرترود شتاين([1])، فقد فاقت إميلي برونتي، وستيرن وبروست في أنها حطمت ساعاتها وسحقتها، ثم بعثرت أجزاءها على العالم مثل أطراف أوزيريس، وهى لم تفعل هذا بدافع الشر، ولكن لغرض نبيل، فقد كانت تأمل أن تخلص القصص من طغيان الزمن وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت لأن القصصي إذا تخلص تمامًا من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقًا، ويمكننا أن نلحظ الهاوية التي تنزلق إليها في رواياتها الأخيرة، فهى تريد أن تلغي هذا الوجه من أوجه الرواية، ذلك التتابع الزمني، وأنا أشفق عليها، فهى لن تستطيع أن

[1] - Gertrude Stein

تفعل هذا دون أن تلغي التتابع بين الجمل، وهذا لن يتيسر دون إلغاء الترتيب بين الكلمات داخل الجمل أيضًا، الأمر الذي يحتم بدوره إلغاء ترتيب الحروف والأصوات داخل الكلمات، وهى الآن تقف على حافة الهاوية، وليس هناك ما يدعو للسخرية في تجربة مثل تجربتها، فهذه المحاولة أهم بكثير من إعادة كتابة " روايات ويفرلي([1]) " مرة أخرى.

والتجربة رغم ذلك مقدر لها الفشل، فالتتابع الزمني لا يمكن تحطيمه دون أن يجرف في حطامه كل ما سيحل محله، وستصبح الرواية التي تعالج القيم فقط غير مفهومة ولا قيمة لها.

لذا يجب أن أسألكم أن ترددوا معي بنفس نغمة الصوت الصحيحة تلك الكلمات التي افتتحت بها هذه المحاضرة، لا تقولوها بغموض وبشاشة مثل سيارة الأجرة، فليس لكم الحق في ذلك، ولا تقولوها بحدة وغضب مثل لاعب الجولف، فأنتم أعقل من ذلك، لكن رددوها ببعض الحزن، وستكونون على صواب، أجل، إن الرواية تقص علينا حكاية، وتالله إن ذلك صحيح.

[1] - Waverley Novels.

الناس

بعد أن انتهينا من مناقشة الحكاية، ذلك الوجه الأساسي البسيط من الرواية، يمكننا أن نتحول الآن إلى موضوع أكثر إثارة للاهتمام ألا وهو الممثلون، فنحن لا نحتاج إلى أن نسأل " وماذا حدث بعد " ؟ ولكن لمن حدث هذا، فالروائي هنا يعمل على إثارة ذكائنا وخيالنا، لاحب استطلاعنا فقط، ويدخل على صوته تأكيد جديد، تأكيد القيم.

وبما أن الممثلين في القصة من البشر، فقد بدا لي أنه من المناسب أن يكون عنوان هذا الوجه " الناس " وقد أدخلت في القصة كائنات أخرى، ولكن نجاحها كان محدودًا، لأننا إلى الآن لا نعرف إلا القليل عن نفسياتها، وربما يحدث هنا تغيير في المستقبل يمكن مقارنته بالتغيير الذي طرأ على تقديم الروائي لشخصيات المتوحشين في الماضي، فالهوة التي تفصل بين (مان فرايدي)([1]) و (باتوالا) يمكن أن توازي الهوة التي تفصل بين ذئاب كبلنج وبين ذريتها في الأدب بعد 200 سنة، كما أننا سنرى حيوانات ليست هي بالرمزية ولا هي بالرجال الصغار المتنكرين، ولانضد متحركة ذات أربع أرجل ولاقصاصات متطايرة من الورق، إنها إحدى الطرق التي يمكن بها للعلم أن يوسع دائرة الرواية بإمدادها بالموضوعات الجديدة،

[1] - Man Friday

ولكن مثل هذه المساعدة لم تتم بعد، وإلى أن تأتي فإننا قد نقول إن الممثلين في الحكاية بشر أو يتظاهرون بأنهم كذلك.

وحيث إن الروائي نفسه إنسان، فهناك تقارب بينه وبين موضوعه ينعدم في كثير من أشكال الفن الأخرى، والمؤرخ أيضًا تربطه مثل هذه العلاقة ولو بدرجة أقل كما سنري، أما الرسام أو النحات فليس من الضروري أن يرتبطا هكذا، بمعنى أنهما لا يحتاجان إلى تصوير الجنس البشري ما لم يرغبا في ذلك، وكذلك الشاعر، بينما الموسيقى لا يستطيع أن يمثل بني البشر حتى لو أراد، دون أن يستعين ببرنامج، أما الروائي، فعلى خلاف الكثيرين من زملائه، يمكنه أن يصنع لنا عدة كتل من الكلمات التي تصف الإنسان شخصيًا وصفًا عامًا (أقول عامًا هنا لأن الدقة سترد بعد ذلك) ويمنح هذه الكتل أسماء ويعين جنسهم، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون، وذلك باستخدام الأقواس، وربما يجعلهم يتصرفون تصرفًا مناسبًا، وهذه الكتل من الكلمات هى الشخصيات، فهى لا تأتي هكذا ببرود إلى عقله، بل إنها قد تخلق في اضطراب وهذيان، وتتكيف طبيعتهم بآرائه عن الآخرين؛ وعن نفسه، ثم إنها تتغير تبع الأوجه الأخرى من عمله، وهذه المسألة الأخيرة وهى علاقة الشخصيات بالأوجه الأخرى من عمله، وهذه المسألة الأخيرة وهى علاقة الشخصيات بالأوجه الأخرى للرواية – ستكون موضوع بحث آخر، أما في الوقت الحاضر فما يهمنا هو علاقتهم بالحياة الفعلية، ما الفرق بين أناس الرواية والناس الآخرين مثل الروائي أو مثلك أو مثلي أو مثل الملكة فيكتوريا ؟.

لابد وأن يكون هناك اختلاف، فإذا كانت هناك شخصية في رواية تشبه الملكة فيكتوريا، شبهًا كليًا لا جزئيًا فهى إذن الملكة فيكتوريا بذاتها، وتصبح الرواية أو كل ما تمثله تلك الشخصية مذكرات، والمذكرات هى تاريخ يعتمد على الدليل، أما الرواية فتعتمد على الدليل يزيد عليه أو ينقص شيء آخر مجهول (+ أو – س) والصفة المجهولة المجهولة هنا عبارة عن مزاج الروائي وهذه الصفة المجهولة هى التي تقرر دائمًا تأثير الدليل، وأحيانًا فد يتغير هذا التأثير تمامًا.

إن المؤرخ يتعامل مع أفعال، ومع شخصيات الرجال إلى ذلك الحد فقط الذي يمكنه فيه أن يستنبطها من أفعالهم، فهو مهتم بالشخصية تمامًا مثل الروائي، ولكنه لا يعرف عن وجودها شيئًا حتى تطفو على السطح، فلو لم تقل الملكة فيكتوريا " إننا متضايقون " لما عرف جيرانها على المائدة أنها متضايقة، ولما أمكن إعلان مضايقتها على الملأ، وكان يمكن أن تقطب حاجبيها، حتى يمكنهم أن يستنتجوا شعورها من هذا – والنظرات والحركات هى أيضًا دلائل تاريخية.

ولكنها إذا بقيت لا تتأثر، ماذا يعرف أي واحد عنها ؟ فالحياة المستترة، كما نقول مستترة، والحياة المستترة التي تظهر في الإشارات الخارجية لا تصبح هكذا، بل تدخل في نطاق العمل، ومن واجبات الروائي أن يكشف الحياة المستترة في حينها، وأن يخبرنا عن الملكة فيكتوريا أكثر مما عرفنا، وهكذا ينتج شخصية ليست هى الملكة فيكتوريا

أكثر مما عرفنا، وهكذا ينتج شخصية ليست هى الملكة فيكتوريا التي يعرفها التاريخ.

وللناقد الفرنسي الحساس المُسَلي الذي يكتب تحت اسم ألان([1]) ملحوظات مثمرة بخصوص هذا الموضوع، ولو أنها غريبة بعض الشيء فهو يخرج نفسه قليلًا من أعماقها، ولكن ليس بالدرجة التي أشعر فيها بنفسي خارج أعماقي، وربما نصل إلى الشاطئ معًا، إذا اتفقنا " فألان " يفحص بدوره الأشكال المختلفة للنشاط الفني، وحين يصل إلى الرواية ويؤكد أن لكل كائن بشري جانبين يناسبان التاريخ والقصص، فكل ما نلاحظه في رجل – أعني أعماله وما يمكن استنباطه عن حياته الروحية من أعماله – يقع داخل حدود التاريخ، أما عن الجانب الخيالي أو الرومانتيكي فيشمل " الانفعالات المجردة، أعني الأحلام، والأفراح والأتراح والاعترافات بينه وبين نفسه وهى التي يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها " والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية للرواية، فليست الحكاية شيئًا خياليًا في القصة أكثر من الطريقة التي يتطور بها التفكير فيتخذ صبغة العمل، وهى طريقة لاتحدث إطلاقًا في الحياة اليومية ... فالتاريخ في اهتمامه بالأسباب الخارجية، تسيطر عليه فكرة القضاء والقدر، أما في الرواية فليس هناك قضاء ولا قدر، بل إن كل شيء يعتمد على الطبيعة البشرية، والشعور المتغلب في الرواية

[1] - Alain.

ينصب على وجود كل شيء فيه ينبع عن قصد، حتى الانفعالات، حتى الجرائم، والبؤس([1]).

ربما كانت هذه طريقة ملتوية لكي نقول ما يعرفه كل تلميذ في المدرسة، وهو أن المؤرخ يسجل، بينما الروائي يخلق، على أن هذه الطريقة الملتوية تفيدنا في أنها تظهر لنا الاختلافات بين الناس في الحياة اليومية والناس في الكتب، فنحن في الحياة اليومية لا يفهم أحدنا الآخر، إذ لا يوجد التنبؤ ولا الاعتراف الكامل، فنحن يعرف بعضنا البعض على وجه التقريب، بإشارات خارجية، وهذه تكفي جدًا كأساس لاجتماع الناس بعضهم ببعض، بل للألفة، ولكن القارئ يمكنه فهم الناس في الرواية فهمًا تامًا، إذا أراد الروائي، إذ يمكن إظهار حياتهم الداخلية والخارجية، وهذا هو السبب في أنها تبدو أكثر وضوحًا من شخصيات التاريخ، أو حتى من أصدقائنا، فقد قيل لنا عنهم كل ما يمكن قوله، حتى لو كانوا غير كاملين أو غير حقيقيين، فهم لا يحتفظون بأسرار، بينما أصدقاؤنا يحتفظون بأسرارهم فعلًا لأن إخفاء الأسرار المتبادل شرط من شروط الحياة على هذه الأرض.

والآن لنشرح المشكلة مرة أخرى بطريقة أكثر تبسيطًا، أنت وأنا أناس، أليس من الأفضل أن نلقي نظرة على الحقائق الرئيسية في حياتنا –

[1] - هذه الأسطر ملخصة منثورة عن كتاب بالفرنسية هو " نظام الفنون الجميلة Systeme des Beaux Arts " ص 324 – 315 ": وأنا أدين بالفضل للمسيو أندريه موروا لتعريفي بهذا المقال المثير.

لا أقصد حياتنا الشخصية ولكن تكويننا كبشر ؟ وهكذا سوف نحدد نقطة نبدأ منها.

الحقائق الرئيسية في الحياة البشرية خمس: الميلاد، والطعام، والنوم، والحب ثم الموت، ويمكن أن نضيف الإنسان إلى هذا العدد أشياء – التنفس مثلًا – ولكن هذه الأشياء الخمسة هى الأكثر وضوحًا، دعنا نسأل أنفسنا باختصار ما الدور الذي تلعبه هذه الأشياء في حياتنا وفي الرواية ؟ هل يميل الروائي إلى تصويرها بدقة أم إنه يميل إلى المبالغة والتقليل والتجاهل وإلى عرض شخصياته في تجارب لا نمر بمثلها أنت وأنا، رغم أنها تحمل نفس الاسم ؟.

لنتحدث عن أغربها أولا: الميلاد والموت، فهما يتصفان بالغرابة لأنهما تجارب وليسا تجارب، فنحن نعرف عنهما ما يقال لنا، فقد ولدنا جميعًا، ولكننا لا نذكر شيئًا عن ذلك، والموت آت كما جاء الميلاد، ولكن – بنفس الطريقة – لا نعلم عنه شيئًا، فالتجربة النهائية مثل أول تجربة لنا مبنية على الظن، فنحن نتحرك بين ظلمتين، وبعض الناس يتظاهرون بالتحدث إلينا عن الميلاد والموت وما هما، فالأم مثلًا – لها رأيها في الولادة – بينما للطبيب وللمتدين آراؤهما عن الموضوعين، ولكن هذا كله من الخارج لأن الشيئين الحقيقين اللذين يمكننا أن نستنير بهما وهما الطفل والجثمان لا يساعداننا لأن أجهزة الاتصال فيهما ليستا مرتبطتين مع أجهزة الاستقبال عندنا.

إذن لنفكر في الناس على أنهم يبدءون حياة بخبرة ينسونها وينهونها بخبرة يتوقعونها ولكنهم لا يفهمونها، هذه هى المخلوقات التي يريد أن يقدمها الروائي كشخصيات في كتبه، إما هذه وإما مخلوقات مقبولة مثلها فالروائي يسمح له أن يتذكر أو يفهم كل شيء إذا كان ذلك مناسبًا له، فهو يعرف كل ما خفي من الحياة، وسرعان ما يلتقط شخصياته بعد مولدها، فإلى أي مدى سيتبعها إلى قبورها ؟ وماذا سيقول، أو ما تأثيره علينا في هاتين التجربتين الغريبتين ؟.

ثم الطعام وهو عملية الإمداد بالوقود التي تبقي ذبالة الفرد مشتعلة، العملية التي تبدأ قبل مولد الإنسان وتستمر بعده بواسطة الأم، ثم يقوم بها الفرد نفسه الذي يستمر يومًا بعده يوم في إدخال جملة منوعة من الأشياء خلال ثقب في وجهه دون أن يميل ودون أن تبدو عليه أي دهشة، فالطعام هو الرابطة بين ما نعرفه وما ننساه، فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمولد الذي لا يذكره أحد منا، كما يرتبط في النهاية بإفطار هذا الصباح، وهو مثل النوم الذي يشبهه في أشياء كثيرة، فالطعام لا يعيد إلينا قوتنا فحسب، بل له جانبه الفني أيضًا، فطعمه قد يتصف بالجودة أو الرداءة.

ماذا يحدث لهذه السلعة ذات الحدين في الكتب ؟

ورابعًا: النوم، إن حوالي ثلث وقتنا في المتوسط لا يضيع في المجتمع أو المدينة أو حتى فيما يسمى عادة بالوحدة، فنحن ندخل عالمًا لا يعرف عنه إلا القليل، ويبدو لنا بعد أن نتركه كما لو كان جزءًا من نسيان أو جزءًا

من صورة كاريكاتورية لهذا العالم وجزءًا من كشف الغيب، فنحن نقول حين نستيقظ " لم أحلم بشيء " أو " حلمت عن سلم " أو " حلمت بالسماء "، وأنا لا أريد أن أناقش طبيعة النوم والأحلام، بل أن أبين أنها تشتغل وقتًا طويلًا، وأن ما نسميه تاريخًا يشغل نفسه فقط بحوالي ثلثي الدورة الإنسانية، وأنه يبني نظرياته طبقًا لهذا، فهل القصص يتبع نفس الطريقة ؟.

وأخيرًا: الحب، وأنا أستخدم هذه الكلمة المشهورة في أوسع المعاني وأقلها رونقًا، ودعني أتكلم أولًا عن الجنس باختصار وجفاء، فبعد أن يولد الكائن البشري بعدة سنوات، تحدث فيه تغيرات معينة، مثل سائر الحيوانات الأخرى، هذه التغيرات تؤدي إلى الاتحاد مع كائن بشري آخر وتؤدي غالبًا إلى نتاج أكثر من الكائنات البشرية، وهكذا يستمر جنسنا، والجنس يبدأ قبل البلوغ، ويظل بعد الجدب، فهو مستمر طول حياتنا، رغم أنه في سن الزواج، تبدو نتائجه واضحة للمجتمع، وإلى جانب الجنس، توجد عواطف أخرى تقوى نحو النضوج مثل مختلف مظاهر سمو الروح، كالحب، والصداقة، والوطنية، والتصوف – وحينما نحاول أن نقرر العلاقة بين الجنس وهذه العواطف الأخرى، سنبدأ طبعًا في التشاجر في حدة كبيرة عن ولتر سكوت، وربما زادت هذه الحدة، دعنا نرتب هذه الآراء فقط، يقول بعض الناس إن الجنس أساس يستتر خلف كل هذه الأنواع من الحب: حب الله، والوطن، الأصدقاء، والبعض يقول إنه مرتبط بها إرتباطًا جزئيًا، وإنه ليس الأساس لها، والبعض الآخر يقول إنه ليس مرتبطًا بها إطلاقًا، كل ما أقترحه هو أن نسمي مجموعة العواطف

كلها حبًا وننظر إليها على أنها التجربة الخامسة العظيمة التي يجب أن تمر بها الكائنات البشرية، وحينما تحب الكائنات البشرية فإنها تحاول أن تحصل على شيء، كما أنها تحاول أن تعطي شيئًا، وهذا القصد المزدوج يجعل الحب أكثر تعقيدًا من المأكل أو النوم، فهو أناني ويقيم للآخرين وزنًا في نفس الوقت، وأي قدر من التخصص في اتجاه واحد لن يضعف الآخر، كم من الوقت يستغرق الحب ؟ هذا السؤال قد يبدو سخيفًا ولكنه يتعلق ببحثنا الحالي، فالنوم يستغرق حوالي ثماني ساعات من الأربع والعشرين، ويستغرق الطعام ساعتين، فهل نضيف ساعتين آخريين للحب ؟ هذه بلا شك مدة محترمة، والحب قد يحشر نفسه في مظاهر نشاطنا الأخرى، وكذا النعاس والجوع، وقد يكون الحب بداية أعمال ثانوية متنوعة، فحب الرجل لأسرته، مثلًا، يدفعه إلى تمضية وقت كبير في الكنيسة، ولكننا قد نشك كثيرًا في ارتباطه ارتباطًا عاطفيًا بأي شيء أو أي محبوب لأكثر من ساعتين يوميًا، وهذه الصلة العاطفية، هذه الرغبة في العطاء والأخذ، هذا المزيج من الكرم والترقب، هو ما يميز الحب عن الخبرات الأخرى في قائمتنا.

هذا هو الإطار الظاهري للإنسان أو جزء منه، ولما كان الروائي نفسه قد صنع على هذا النمط فإنه يمسك بالقلم في يده، ويدخل في تلك الحالة غير العادية المسماة بالوحي، ويحاول أن يخلق الشخصيات وربما تخضع الشخصيات لشيء آخر في روايته، وهذا يحدث كثيرًا (وروايات هنري جيمس مثل متطرف لهذا) وحينئذ تتغير الشخصيات تبعًا لذلك طبعًا، على أننا نعرض الآن الحالة البسيطة لروائي غرضه الأساسي هو

الكائنات البشرية، وهو مستعد لأن يضحي بالكثير في سبيل راحتها، بالحكاية، والحبكة، والشكل وما قد يعرض له من جمال.

كيف تختلف عوالم القصص إذن عن عوالم الأرض ؟ إن الإنسان لا يستطيع التعميم وهو يتحدث عنها لأنه ليس بينها تشابه بالمعنى العلمي، فليس من الضروري أن يكون لها غدد، مثلًا، لأن كل الكائنات البشرية لها غدد، ورغم هذا، ومع أننا لا يمكننا تحديدها تمامًا إلى السلوك على نفس النمط.

وهى تأتي أولًا إلى العالم على هيئة طرود أكثر منها كائنات بشرية، فحينما يظهر طفل في رواية فهو يكون كأنما بعث بالبريد، وهو يسلم، كما تسلم الطرود، أي أن إحدى الشخصيات الأكبر سنًا تذهب وتلتقطه لتريه للقارئ، وبعد ذلك يحفظ في مخزن للتبريد حتى يستطيع الكلام أو المساعدة في سير الحوادث بصورة من الصور وهناك سبب وجيه وآخر ضار لهذا ولأي تجاهل للنظام الأرضي، وسنوضح هذه الأسباب بعد لحظة، ولكن لاحظ بأي قلة اكتراث يجمع سكان عالم الرواية، وفيما عدا ستيرن وجيمس جويس، لم يحاول أي كاتب أن يستخدم حقائق الميلاد أو أن يخترع سلسلة جديدة من الحقائق، ولم يحاول أحد أن يرجع إلى سيكولوجية عقل الطفل وأن يفيد من الثروة اللغوية التي لابد أن تكون هناك، اللهم إلا بطريقة العجائز ذوي الرغبات المكبوتة، وربما لم يكن هذا العمل ممكنا، ونقرر هذا بعد لحظة.

الموت: معالجة الموت من ناحية أخرى تغذيها الملاحظة وبها تنويع يدل على أن الروائي يجده مناسبًا لعمله، وهو يعمل ذلك لأن الموت نهاية لائقة للكتاب، ولسبب أقل وضوحًا هو أنه – وهو يعمل في الزمن – يجد من السهل أن ينقل من المعلوم إلى الظلمات لا من جهالة المولد إلى المعلوم، ففي الوقت الذي تموت فيه شخصياته يكون قد فهمهم، ويمكنه أن يكون عادلًا خياليًا نحوهم – وهذه هى أقوى الروابط، خذ مثلًا لميتة بسيطة – موت مسز برودي في " آخر أسفار بارست "([1])، فكل شيء في مكانه، ومع ذلك فالتأثير مخيف، لأن ترولوب([2]) جعل مسز برودي تدب في كثير من أزقة المقاطعة، وهو يرينا خطواتها ويجعلها تمتد معودًا إيانا على شخصيتها وحيلها إلى درجة تثير مضايقتنا وعلى قولها " أيها القس، فكر في أرواح الناس " ثم تأتيها أزمة قلبية على طرف سريرها – فقد سارت بنا فيه الكفاية – ثم تأتي نهاية مسز برودي، لم يوجد شيء لم يستعره الروائي من حوادث الموت اليومية، ولم يهمل شيئًا تكون هنالك فائدة في ابتكاره، حتى أبواب الموت المظلمة فتحت أمامه ويمكنه حتى أن يتبع شخصياته خلالها – هذا إذا كان مزودًا بالخيال وإذا لم يحاول أن يضع تحت أنظارنا مقتطفات من المعلومات الروحية عن الحياة الآخرة.

وماذا عن الطعام، ثالث حقيقة في قائمتنا ؟ الطعام في القصص أولًا شيء اجتماعي، فهو يقرب بين الشخصيات، ولكنهم قلما يحتاجون إليه من الناحية الفسيولوجية وقلما يتمتعون به، ولا يهضمونه أبدًا إلا إذا

[1] - Last Chronicle of Barset.
[2] - Anthouy Trollope.

طلب منهم ذلك، وهم يجرعون كما نفعل نحن في الحياة، لكنهم لا يعكسون اشتياقنا الدائم إلى الإفطار والغذاء، حتى الشعر اهتم بهذا، على الأقل بالجانب الفني، ومتلون وكيتس اقترابًا من التلذذ بالأكل أكثر مما فعل جورج مرديث.

والنوم شيء آلي أيضًا فليست هناك محاولة متعمدة للإشارة إلى النسيان أو عالم الأحلام الفعلي، فالأحلام إما منطقية وإما كالفسيفساء مصنوعة من قطع صغيرة صلبة من الماضي والمستقبل، فالناس يقدمون إلينا لا بغرض إظهار شخصياتهم عمومًا وإنما لإظهار ذلك الجزء منها الذي نعيشه في اليقظة، ولكن الفرد لا ينظر إليه أبدًا على أن ثلث حياته ضائع في ظلام، فالروائي يتجنب نظرة المؤرخ المحددة بضوء النهار، ولماذا لا يفهم النوم أو يعيد بناءه ؟ تذكر دائمًا أن لديه الحق في أن يخترع، ونحن نعرفه حين يبتدع لأن عاطفته تجعلنا نميل إلى تصديق ما يقول، ورغم ذلك لم ينجح الروائي في تقليد النوم أو خلقه، ولم يفعل أكثر من خلط الأشياء ببعضها البعض.

والحب كلكم تعرفون الحيز الكبير الذي يشغله الحب في الروايات، ومن المحتمل أنكم ستقفون معي في أنه ألحق بها الضرر وجعلها رتيبة، فلماذا طمعت الروايات بتلك الوفرة من هذه الخبرة بالذات، ولا سيما في صورتها الجنسية ؟ فإذا أنت فكرت في رواية بمعناها المبهم فإنك تفكر في واقعة غرامية – رجل وامرأة يريدان أن يتحدا وربما نجحا، أما

إذا فكرت في حياتك دون تحديد، أو في مجموعة من الحيوات، فإن الأثر الذي يتركه في نفسك هذا التفكير يكون أشد اختلافًا وأكثر تعقيدًا.

وبدو أن هنالك سببين يجعلان للحب هذه الأهمية، حتى في الروايات الناجحة، أولهما، أن الروائي حينما ينتهي من رسم الخطوط الخارجية لشخصياته ويبدأ في خلقها، يصبح " الحب " في كل أشكاله أو في بعضها أمرًا هامًا في نظره، ودون قصد يجعل شخصياته أشد حساسية مما يجب بالنسبة إليه، بمعنى أنهم في الحياة ما كانوا ليحفلوا به إلى هذه الدرجة، وحساسية الشخصيات الدائمة بعضها بالنسبة لبعض – حتى في الكتَّاب الذين نصفهم بالقوة التي تلفت النظر، مثل فيلدنج، والتي ليس مثيل في الحياة فيما عدا بين الناس الذين لديهم متسع من الفراغ نعم، توجد هذه العاطفة في بعض اللحظات، وبصورة حادة، أما هذه المشغلة الدائمة وهذا القلق الذي لا ينتهي، هذا الجوع الذي لا يكف، فلا، وأنا أعتقد أن هذه أفكار الروائي وهو يؤلف، وإليها يرجع بعض السبب في تحكم الحب في كل شيء.

أما السبب الثاني فسيأتي منطقيًا في جزء آخر من بحثنا، ولكننا سنسجله هنا، فالحب، كالموت، يلائم عمل الروائي لأنه ينهي الكتاب بسهولة ويسر ويمكنه أن يجعل منه شيئًا خالدًا، وسوف يوافق قراءة بسهولة، لأن أحد الأوهام عن الحب هو أنه شيء دائم، وأنه إذا لم يكن دائمًا في الماضي فسيكون دائمًا في المستقبل، وكل التاريخ، وكل خبرتنا، تعلمنا أنه لا توجد علاقة إنسانية دائمة، فهو قلق مثل المخلوقات الحية

التي تخلق، ويجب أن يوازن نفسه كالحدأة إذا قدر له أن يبقى، فإذا دام، لم يصبح علاقة إنسانية بل عادة اجتماعية انتقلت شدتها من الحب إلى الزواج، كل هذا نعلمه، ولكننا لانستطيع أن نحتمل تطبيق معلوماتنا المرة على المستقبل، فالمستقبل سيكون مختلفًا، وسنقابل الشخص الكامل، أو أن الشخص الذي نعرفه من قبل سوف يصبح كاملًا، ولن تكون هناك تغييرات، ولن تكون هناك ضرورة لأن نعد عدتنا، فقد قدر لنا أن نكون سعداء أو أشقياء إلى الأبد، وكل عاطفة جياشه يصحبها الخداع بأنها ستدوم، وقد استغل الروائيون هذا، فهم دائمًا ينهون قصصهم بالزواج ونحن لا نمانع لأننا فوضنا لهم كل أحلامنا.

وهنا يجب أن نختم مقارنتنا بين هذين النوعين المرتبطين: الإنسان العادي والإنسان في القصة، فالإنسان العادي والإنسان في القصة، فالإنسان في الروايات أكثر مراوغة من ند، فهو مخلوق في مخيلة مئات من الروائيين، الذين تتباين طرق تفكيرهم، لذا يجب عدم التعميم، ولكن الإنسان يستطيع أن يتحدث قليلًا عنه، ففي العادة يذكر مولده، وقد يذكر موته، وهو يحتاج إلى القليل من الطعام أو النوم، وهو مشغول بالعلاقات الإنسانية بطريقة لا تعرف الكلال، والأهم من هذا أننا نستطيع أن نعلم عنه أكثر مما نعلم عن زملائنا، لأن خالقه والذي يحكي لنا عنه شخص واحد.

دعنا إذًا بعد هذه الخيالات الواسعة نأخذ شخصية سهلة وندرسها قليلًا، وتصلح مول فلاندرز([1]) لهذه المناسبة، فهي تملأ الكتاب الذي يحمل اسمها، أو بمعنى أصح تقف وحيدة فيه، كشجرة في حديقة، لدرجة أننا نستطيع أن نراها من كل وجه ولا يهمنا أي زرع أخر، ديفو يحكي لنا حكاية، مثل سكوت، وسنجد خيوطًا سائبة متروكة بنفس الطريقة، على أمل أن يلتقتها الروائي فيما بعد، ومثال ذلك شرمذة أطفال مول في البداية، على أن الموازنة بين ديفو وسكوت لن تستمر طويلًا، فديفو كان مهتمًا بالبطلة، وشكل الكتاب ينساب طبيعيًا من شخصيتها، فقد أغراها أخ أصغر وتزوجها الأكبر، فتعودت بذلك على الزواج في الفترة المبكرة السعيدة من حياتها، ولكنها لا تتزلق إلى البغاء الذي تمتقه بكل القوة التي في قلبها الحنون، فهي مثل معظم شخصيات عالم الطبقات الدنيا في روايات ديفو يعطفون على بعضهم البعض ويقدرون مشاعر بعضهم البعض وقد يخاطرون في سبيل الإخلاص لشخص، وطيبتهم التي تنبع من نفوسهم تزدهر دائمًا رغم أنف الروائي، والسبب الواضح لذلك أن الكاتب مر بتجارب عظيمة وهو في سجن نيوجيت، ونحن لا نعلم ما الذي حدث، ربما أن الروائي نفسه لم يعلم بعد ذلك، لأنه كان صحفيًا مغمورًا دائب العمل وسياسيًا حاذقًا، ولكن حدث له شيء في السجن، ومن هذه العاطفة الغامضة القوية، ولدت مول وروكسانا، ومول شخصية وجسد، ذات ساقين ممتلئتين، تنام وتنشل الجيوب، وهي لا تصف لنا مظهرها، ولكننا نتأثر بها كما لو كانت تتنفس وتأكل، وكما لو

[1] - Moll Flanders, Roxana.

كانت تفعل كثيرًا من الأشياء التي لم تذكر لنا، كانت الزيجات وظيفتها الأولى، فقد تزوجت ثلاث مرات إذا لم تكن أربعًا، وأحد أزواجها تبين أنه أخ لها، وكانت سعيدة معهم جميعًا، فقد كانوا يعاملونها برقة كما كانت تعاملهم برقة، أصغ إلى النزهة الظريفة التي أخذها إليها زوجها تاجر الأقمشة:

قال لي يومًا: " تعالى يا عزيزتي، هل نذهب لنقضي أسبوعًا في الريف ؟ فقلت " نعم يا عزيزي، أين تفضل أن نذهب ؟ " فأجاب " لا يهمني أين، ولكن أريد أن أفعل ما يفعله العظماء لمدة أسبوع، لنذهب إلى أكسفورد، فسألت " كيف نذهب ؟ أنني لا اركب الخيل، والمسافة بعيدة بالعربة، فأجاب: بعيدة ؟ لا يوجد مكان بعيد بالنسبة لعربة يجرها ستة من الجياد، وإذا حملتك في العربة، فستسافرين كأية دوقة، فقلت " عزيزي إن هذا الشيء يفرح، فإذا كان هذا ما تريده، فلن يهمني شيء "، وحدد الوقت، وأخذنا عربة فخمة، وجيادًا ممتازة، وقائدًا، وسائسًا، وخادمين في ملابس رائعة، ثم ركب السيد على ظهر جواده، ومعه خادم خاص بريشة في قبعته على ظهر جواد آخر، كان كل الخدم ينادونه " سيدي اللورد " وهكذا فعل بالتأكيد أصحاب الفنادق، أما أنا فكنت صاحبة العصمة الكونتيسة، وهكذا سافرنا إلى أكسفورد، وكانت رحلة جميلة جدًا، والحق يقال إنه لا يوجد شحاذ حي " يعرف كيف يكون اللورد أحسن من زوجي، وقد رأينا كل الأشياء النادرة في أكسفورد، وتحدثنا مع اثنين أو ثلاثة من أساتذة الكليات بشأن ابن أخ ترك لسيادة اللورد ليعتني به ويريد أن يدخله الجامعة، واتفقنا معهم على أن يكونوا على

الأقل قساوسة اللورد الخصوصيين، وهكذا عشنا كالعظماء، أما عن النفقات، فقد رحلنا إلى نورثهامبتون، وبالاختصار استغرقت الجولة حوالي اثنى عشر يومًا، عدنا بعدها إلى المترل بعد أن أنفقنا **93** جنيهًا تقريبًا.

قارن هذا بالمنظر الذي تظهر فيه مع زوجها من لا نكشير، وكانت تحبه حبًا عميقًا، فهو قاطع طريق، وقد تظاهر كل منهما بالثراء حتى أوقع زميله في الزواج، وبعد الحفل، يزيح كل منهما القناع، ولو كان ديفو يكتب بطريقة آلية لجعلهما يتشاجران، مثل مستر ومسز " لامل " في " صديقنا المشترك "([1])، ولكنه استسلم لفكاهة بطلته وتفكيرها السليم.

"قلت له حقًا" لقد أدركت أنك سرعان ما تتغلب عليّ، وإني الآن أتعذب لأني في حالة لا تسمح لي بان أدعك ترى كم كنت مستعدة لأن أصالحك، وكيف تغاضيت عن كل الحيل التي احتلت بها عليّ لما عوضها من ضحك وفكاهة "، واستطردت قائلة: " ولكن ياعزيزي، ماذا نستطيع أن نفعل الآن، لقد كشف أمرنا نحن الإثنان، وماذا يمكن أن نفعل أكثر من أن نتصالح ونحن نرى أنه لا يوجد لدينا مورد نعيش منه؟".

"واقترحنا أشياء كثيرة، فشلت كلها إذ لم يكن هناك ما ننفذها به، وأخيرًا رجائي أن أكف عن الكلام في هذا الموضوع لأنه على قوله سيحطم قلبه، ولذا تحدثنا قليلًا عن أشياء أخرى، إلى أن استأذن في تركي أخيرًا على طريقة الأزواج ".

---

[1] - Our Mutual Friend.

وهذا أكثر مطابقة للحياة اليومية وأبعث على السرور من شارلز ديكنز، فالزوجان يصطدمان بالحقيقة، لا بنظرية الكاتب عن الأخلاق، ونظرًا لأنهما أفاقان طيبان عاقلان، فهما لا يثيران أية ضجة، وفي الفترة الأخيرة من حياتهما تتحول عن الأزواج إلى السرقة، ونعتقد أن هذا تغيير إلى أسوأ، وتنتشر فوق المنظر ظلمة طبيعية، ولكنها حازمة ومسلية كعادتها، وكم كانت أفكارها عادلة وهى تسلب البنت الصغيرة قلادتها الذهبية وهى عائدة من درس الرقص، وترتكب الجريمة في الممر الضيق المؤدي إلى سان بارتلميو، وسميثفيلد (ويمكنك أن تزور المكان اليوم، فديفو لا يترك مكانًا في لندن) وتشعر بدافع لقتل الطفلة أيضًا، ولكنها لا تفعل هذا – فالدافع ضعيف جدًا، ولكنها تشعر بالمخاطرة التي مرت بها الطفلة فتثور على والديها لأنها " تركًا هذا الحمل المسكين لكي يعود إلى المنزل بمفرده، وسيعلمهم هذا أن يعتنوا به أكثر في المرة القادمة "، كم من مجهود ومكابرة يحتاج إليهما عالم النفس الحديث لكي يقول مثل هذا الكلام، ولكنه ينساب من فلم ديفو انسيابًا، وفي فقرة أخرى، حين تغش مول رجلًا، ثم تقول له بروح طيبة بعد ذلك إنها خدعته، وتنزلق إلى طبيعته فلا تستطيع أن تحتمل خداعه أكثر من ذلك، وكل ما تفعله يسبب لنا صدمة خفيفة لا عن خيبة أمل، ولكنها الرجفة التي تنشأ عن احتكاكنا بالكائن الحي، ونحن نضحك عليها لا عن مرارة أو شعور بالتفوق، فهى ليست مرائية أو غبية.

ويقبض عليها قرب نهاية الكتاب في حانوت للأقمشة بواسطة سيدتين من وراء منضدة البيع، " كنت أريد أن أسمعهما كلمات عذبة

ولكن هناك مجال، فالتنين المتوحش الذي يخرج من فمه النار لم يكن أكثر وحشية منهما، وينادیان الشرطة فيقبض عليها ويحكم عليها بالموت ثم تنقل إلى فرجينيا بدلًا من ذلك، ثم تنقشع سحب المصائب بسرعة غير معقولة، فالرحلة جميلة جدًا، بفضل كرم المرأة العجوز التي علمتها السرقة أصلًا، ويزداد موقفها تحسنًا لأن زوجها من لانكشير يتصادف نقله على نفس الباخرة أيضًا، ينزلان إلى الشاطئ في فرجينيا حيث تكتشف – لسوء طالعها – أن الأخ الزوج يقيم هناك، وتخفي هذا النبأ إلى أن يموت، ويؤنبها زوجها من لانكشير لإخفائها هذا عنه، فهو لا يضمرها أي حقد لأنهما مازالا متحابين، وهكذا ينتهي الكتاب بنجاح ويدوي صوت البطلة بثبات، بنفس الجملة التي افتتحت بها القصة " ونصمم على أن نمضي بقية عمرنا في التوبة الحقة عن الحياة الآثمة التي عشناها ".

وتوبتها مخلصة، ولن يحكم عليها بالرياء إلا قاض سطحي، فمثل طبيعتها لا يمكن أن تفرق كثيرًا بين فعل الشر والوقوع في يد العدالة، فهي تفصل بينهما في عبارة أو عبارتين، ولكنهما يختلطان بشدة، ولذلك كانت نظرتها إلى الحياة نظرة العامة من الناس، نظرة طبيعية تعتنق فيها فلسفة " هكذا الحياة " ونؤمن بسجن تيوجيت بدلًا من الجحيم، ولو أننا ضغطنا عليها أو على مبتدعها ديفو وقلنا " مهلًا " كن جادًا، هل تؤمن بالخلود ؟ " (في لغة أحفادهما الحديثين) لقال " أؤمن بالخلود طبعًا؛ وماذا تظني ؟ " وهو اعتراف بالإيمان يغلق الباب على اللانهائية أكثر مما يستطيع أن يفعله أي إنكار.

ستظل إذن " مول فلاندرز " على أنها مثلنا للرواية التي تتمتع فيها الشخصية بأكبر قسط من الحرية، وديفو يقوم بمحاولة خفيفة لحبكة تدور حول الأخ الزوج ولكنها محاولة سطحية، والزوج الشرعي (الذي أخذها في رحلة أكسفورد) يختفي أيضًا فلا نسمع عنه، ولا يهتم شيء غير البطلة، فهى تقف في مكان مكشوف كالشجرة، وبعد أن قلنا إنها تبدو حقيقية جدًا من كل وجهات النظر، يجب علينا أن نسائل أنفسنا عما إذا كنا نعرفها لو قابلناها في حياتنا اليومية، هذه هى المسألة التي لا زلنا نناقشها: الفرق بين الناس في الحياة وفي الروايات، والشيء الغريب هو أنه رغم اعتبارنا أن شخصية " مول " طبيعية وغير نظرية وتتفق مع الحياة اليومية في كل التفصيلات، فإننا لن نجدها كاملة هناك، سلم جدلًا أني غيرت صوتي من صوت المحاضرة إلى صوت عادي، وقلت لكم " أنظر، إني أستطيع أن أرى مول بين النظارة – خذ حذرك أيها السيد " – وهنا أنادي أحدكم باسمه – " فهى قريبة إليك للدرجة التي تستطيع أن تنتشل فيها ساعتك " – ستعرفون في الحال أني مخطيء، وأني لا أرتكب إثمًا في حق الاحتمالات فحسب، وهو شيء لا أهمية له ولكن كذلك في حق هذه الحياة اليومية والكتب والهوة التي تفصل بينهما، ولكني إذا قلت " خذوا حذركم، هناك بين المستمعين من يشبه " مول " فقد لا تصدقونني، ولكن لن تضايقكم بلاهتي وقلة ذوقي، وسيكون الذنب الذي أرتكبه هنا في حق الاحتمالات فقط، فمجرد فكرة أن مول هنا في كمبريدج هذا المساء أو في أي مكان في إنجلترا، أو أنها كانت في أي مكان في إنجلترا، فكرة سخيفة، لماذا ؟.

هذا السؤال ستسهل الإجابة عليه في الفصل القادم، حينما نحلل روايات أكثر تعقيدًا، حيث يجب أن تلائم الشخصية بعض أوجه أخرى للرواية، حينئذ يمكننا أن ندلي بالجواب العادي الموجود في كل كتب الدراسة الأدبية، والذي يجب أن يكتب في ورقة الامتحان، وهو الإجابة الفنية التي تنص على أن الرواية عمل فني، له قوانينه التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية، وأن الشخصية في الرواية حقيقية حينما تعيش طبقًا لتلك القوانين، وسنقول إذن إن " إميليا " " وإما " لا يمكن أن توجدا في هذه المحاضرة لأنهما تعيشان في الكتب المسماة باسمها فقط، في عالم فيلدنج أو جين أوستن، وحاجز الفن هو الذي يفصل بينهما وبيننا، وهى شخصيات حقيقية لا لأنها مثلنا (رغم أنها تشبهنا) ولكن لأنها مقنعة.

وهذه إجابة طيبة ستؤدي بنا إلى نتائج معقولة، ولكنها ليست كافية لرواية مثل " مول فلاندرز " حيث الشخصية هى كل شيء ويمكنها أن تفعل ما تشاء، إننا نريد إجابة أقل تمسكًا بالفن ولكنها أكثر سيكولوجية، لم لا يمكن أن تكون هنا ؟ ما الذي يفصل بينها وبيننا ؟ ان إجابتنا سبق أن تضمنها قول " ألان "، إنها ليست هنا لأنها تنتمي إلى عالم تظهر فيه الحياة الخفية، عالم ليس لنا ولا يمكن أن يكون لنا، عالم يكون فيه المبدع والقصاص شخص واحد، والآن يمكننا أن نتوصل إلى تعريف عن متى تكون الشخصية في كتاب حقيقية ؟ تكون كذلك حين يعرف الروائي كل شيء عنها، وقد لا يخبرنا كل شيء – فكثير من الحقائق حتى تلك التي قد نعتبرها واضحة، قد يخفيها، ولكنه يجعلنا نشعر أن الشخصية

يمكن شرحها رغم أنها لم تشرح، ونخرج نحن من هذا بالحقيقة التي لا يمكن أن نخرج بها من الحياة اليومية.

فالاحتكاك بين البشر، حين ننظر إليه كغاية لا كحادث عابر في المجتمع، يبدو وكأنه شيء مخيف، حينئذ لا يمكن أن يفهم بعضنا البعض إلا بطريقة جافة مجهزة، ولا يمكننا أن نكشف عما في أنفسنا، حتى ولو أردنا، فما نسميه ألفة ما هو إلا شيء مؤقت، والمعرفة التامة خداع، ولكن في الرواية يمكننا أن نعرف الناس تمامًا، وبغض النظر عما نحصل عليه من سرور في القراءة، فيمكننا أن نجد هنا أيضًا تعويضًا عن غموضهم في الحياة والقصص في هذا أصدق من التاريخ لأنه ينظر وراء الدليل، وكل منا يعلم بخبرته الخاصة إن هناك شيئًا وراء الدليل، وحتى لو فشل الراوئي في الوصول إليه، فقد حاول، فهو يستطيع أن يرسل شخصياته بالبريد إلينا كأطفال، ويمكنه أن يجعلهم يعيشون دون طعام أو نوم، ويمكنه أن يوقعهم في الحب، ولا شيء غير غير الحب، بشرط أن يعرف كل شيء عنهم، وبشرط أن يكون هو مبدعهم ولهذا لا يمكن أن تكون " مول فلاندرز " هنا، وهذا هو أحد الأسباب التي من أجلها لا يمكن أن تكون " إميليا " أو " إما " هنا فهم أناس، حياتهم الخاصة نراها، أو يمكن أن ترى، ونحن أناس حياتنا الخاصة غير ظاهرة.

ولهذا السبب أيضًا فإن الروايات يمكن أن تخفف عنا حتى لو كانت عن أناس أشرار، فهي تخلق جنسًا بشريًا يمكننا أن نفهمه أكثر، ولذا يكون أسلس قيادًا، فهي توهمنا بالفطنة والقوة.

4ـ الناس (تابع)

ونتتقل الآن من غرس النبات في التربة إلى التكليف بظروف الجو، فقد ناقشنا إذا كان من الممكن أخذ الناس من الحياة ووضعهم في كتاب، وبالعكس إذا كان من الممكن استخراجهم من الكتب ليجلسوا في هذه الحجرة، وكان الجواب المقترح بالنفي، وهذا أدى بنا إلى مشكلة أكثر حيوية ألا وهى: هل نستطيع في الحياة اليومية أن يفهم كل منا الآخر ؟

فمشا كلنا اليوم مشاكل بحث أكثر منها شيء آخر، فنحن نهتم بالشخصيات من ناحية علاقتها بالأوجه الأخرى للرواية: بالحبكة، والدرس الأخلاقي وزملائها من الشخصيات الأخرى، والجو المحيط ... إلخ، فعليها أن تكيف نفسها حسب مطالب مبدعها الأخرى.

ويتبع ذلك أننا لا نتوقع أن يطابقوا واقع الحياة تمامًا، بل يكفي أن يقلدوها، وحينما نقول عن شخصية " مس بيتس " في جين أوستن مثلًا، إنها شديدة الشبه بالحياة، فإنما نعني أن كل قطعة منها تطابق قطعة من الحياة، وإنها في مجموعها تقارب العانس الثرثارة التي قابلناها وقت تناول الشاي، وتربط آلاف الخيوط مس بيتس إلى هايبري، ولا يمكن أن نقتلع مس بيتس دون أن نخرج معها أمها إيضًا، وجين فيرفاكس وفرانك

تشرشل، وكل من يقطنون بوكس هيل، بينما نستطيع أن نقتلع " مول فلاندرز " على حدة، ولو لأغراض التجربة على الأقل، وإن أية رواية من جين أوستن أكثر تعقيدًا من رواية لديفو لأن الشخصيات يعتمد بعضها على البعض الآخر بالإضافة إلى التعقيد الذي ينشأ عن الحبكة.

والحبكة، ليست شيئًا بارزًا في " إما " وتشترك فيها مس بيتس بقدر ضئيل، ولكن هذا لا يمنع وجودها وارتباطها بالشخصيات الرئيسية، وتكون النتيجة نسيجًا محكمًا لا يمكن أن نتزع منه شيئًا، وتشبه " مس بيتس " و " إما " أغصانًا متكاثفة في دغل – لا أشجار منعزلة مثل " مول "، وأي شخص حاول أن يقلل من كثافة دغل يعرف كيف تبدو الأغصان حزينة إذا نقلت إلى مكان آخر، ويعرف البؤس الذي يظهر على الأغصان الباقية، ولا تستطيع الشخصيات في أي كتاب أن يمتد بل يجب أن تخضع لقيود متبادلة.

وقد بدأنا نلاحظ أن الروائي يستخدم كمية مختلطة من العناصر، فهناك الحكاية بترتيبها الزمني، وبعد ذلك ... وبعد ذلك، ثم تأتي العقد المختلفة التي يحكي القصة عنها، وقد يحكي قصة مثيرة عن أي شيء في العالم، ولكن كلا، فهو يفضل أن يحكي قصة عن كائنات بشرية، وهو يقيس الحياة بالقيم كما يقيس الحياة بالزمن، وتحضر الشخصيات حين دعوهًا، وتحضر وقد امتلأت بروح التذمر لأنها – وهى تشبه من عدة نواح أناسًا كثيرين مثلنا، تحاول أن تعيش حياتها الخاصة، ولذا غالبًا ما تكون مشغولة بتدبير المكائد للخطة الرئيسية للكتاب، فهى " تجري "

وتخرج من أيدينا، فهى مخلوقات داخل خَلْقٍ مثلنا وغالبًا ما تكون غير منسجمة معه، وهى لو منحت مطلق الحرية لرفست الكاتب و مزقته، وإذا ضيق عليها الخناق انتقمت لنفسها بالموت، وهكذا تدمر الكتاب بانحلالها النابع منها.

هذه المآزق يقع فيها الكاتب المسرحي أيضًا كما أن لديه مجموعته الخاصة من العناصر التي يتعامل معها – وهم الممثلون والممثلات – إذ يظهرون وكأنهم يقفون في صف الشخصيات التي يمثلونها وفي صف المسرحية عمومًا، ولكنهم في أكثر الأحيان يكونون أعداءًا ألداء لكليهما، والعبء الذي يلقونه كبير على المؤلف المسرحي، ولا أستطيع أن أفهم كيف يستطيع أن يعيش أي عمل فني بعد وصول هذه الشخصيات، وما كنا لنعلق على ذلك أهمية لو أننا كنا نتحدث عن نوع ردئ من الفن، وثمة سؤال عابر: أليس الغريب أن المسرحيات كثيرًا ما تكون أحسن على المسرح منها في حجرة الدرس، وأن تقديم مجموعة من الرجال والنساء الطموحين العصبيين يزيد من فهمنا لمسرحيات شكسبير وتشيكوف ؟

كلا، إن الروائي تقابله صعوبات كافية، وسنمحص اليوم طريقتين يتبعهما في حلها – وهى وسائل غريزية، إذ أن الطريقة التي يسير عليها الروائيون في عملهم تختلف عن تلك التي نستخدمها نحن في فحص عمله، وأول طريقة هى استخدام أنواع مختلفة من الشخصيات، والثانية تختص بوجهة نظره.

(1) يمكننا تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ومستديرة.

والشخصيات المسطحة كانت تسمى " أمزجة " في القرن السابع عشر، وتسمى أحيانًا أنماطًا، أو كاريكاتيرًا، هذه الشخصيات في أدق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة، وهى تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطور إذا كان هناك أكثر من أصل لها، والشخصية السطحية حقيقة يمكن التعبير عنها بجملة واحدة مثل " لن أهجر مستر مكوبر أبدًا " التي ترددها " مسز مكوبر " والتي تنفذها، وتبقى هكذا دائمًا، أو " يجب أن أخفي فقر منزل سيدي ولو بالحيلة "، التي يرددها " كالب بالدرستون " في " عروس لامرمور "([1])، فهو إن لم يستعمل هذه الجملة فعلًا، إلا أنها تصفه بدقة ولن يكون له بدونها أي وجود أو مسرات أو رغبات شخصية أو آلام مثل تلك التي تعقد شخصية أو في الأتباع، ومهما فعل، وأين ذهب، ومهما قال من أكاذيب أو كسر من أطباق، فكل ذلك ليخفي فقر سيده، وهذه ليست فكرة راسخة عنده، إذ لا يوجد به ما ترتكز عليه الفكرة، فهو نفسه الفكرة، وهذه الحياة التي يعيشها إنما تشع من أطرافها ومن الشرر الذي يتطاير منها حينما تحتك بعناصر الرواية الأخرى، وفي بروست يوجد كثير من الشخصيات المسطحة مثل " أميره بارما " و " ليجراندان "، ويمكننا التعبير عن كل منهما بجملة واحدة، فالأميرة تقول " يجب أن أحرص بنوع خاص على أن أكون رحيمة "، وهى لا تفعل شيئًا أكثر من الحرص الزائد هذا، أما الشخصيات الأخرى الأكثر تعقيدًا منها فإنهم يكشفون شفقتها دون مشقة، لأنها ثمرة ثانوية لحرصها.

---

[1] - Scott ; The Bride of Lammarmoor.

وهناك ميزة كبيرة تميز الشخصيات المسطحة ألا وهى أننا نعرفهم بسهولة حينما يدخلون – يعرفهم القارئ بعاطفته لا بعينه التي لا تلاحظ إلا ترديد الاسم فقط، وهى وإن كانت قليلة في الأدب الروسي، إلا أنها تؤدي خدمات جليلة، والكاتب يجب أن يضرب بكل قوته، والشخصيات المسطحة تنفعه كثيرًا لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى، ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية لتتطور، وهى تخلق جوها بنفسها، وهى عبارة عن أقراص مضيئة ذات أحجام معمول حسابها، من قبل، وهى تدفع هنا وهناك مثل النضد في الفراغ أو بين النجوم، ونحن عن كل ذلك راضون.

ميزة أخرى هى أن القارئ يتذكر هذه الشخصيات بسهولة بعد قراءة الرواية، فهى تبقى كما هى في ذاكرته، والسبب أن الظروف لم تغيرها، فقد كانت تتحرك داخل الظروف، ولهذا تبعث السرور في نفوسنا حينما نتذكرها في أحداثها السالفة، ونظل نذكرها بعد أن ينتهي الكتاب الذي أوجدها، مثال جيد لذلك الكونتس في " إيفان هارنجتون "([1]) ولنقارن بين ما نذكره عنها وما نذكره عن " بيكي شارب "، ونحن لا نتذكر ما فعلته الكونتس أو ما قاسته، فالواضح في أذهاننا هو شكلها والوصف الذي يحيط بها ألا وهو: " مع أننا نفخر بأبينا العزيز، إلا أننا يجب أن نخفي ذكراه "، وتنبع الفكاهة الكبيرة من هذا القول، وهى شخصية ثابتة، أما " بيكي " فشخصية مستديرة، ولا يمكننا أن نلخصها في جملة واحدة، ونحن نتذكرها مرتبطة بالأحداث الضخمة التي عاشت

[1] - Evan Harrngton.

فيها والتي شكلتها، بمعنى أننا لا نتذكرها بهذه السهولة لأنها تشحب وتذبل، ولأن لها ما للكائن البشري من أوجه، وكنا – حتى الحكماء منا – نصبو إلى الخلود، فكلنا أن تخلد الكتب لكي تكون لنا مهربًا، وأن يبقى سكانها دائمًا على حالهم، وتميل الشخصيات المسطحة إلى تبرير وجودها على هذا الأساس.

والنقاد الذين يركزون أنظارهم بشدة على الحياة اليومية – كما كانت أعيننا في الفصل الماضي – لا يصبرون طويلًا على تلك التطورات للطبيعة البشرية، وهم يجادلون في أن الملكة فيكتوريا لا يمكن تلخيصها في جملة واحدة، لماذا إذن يمكن هذا بالنسبة إلى " مسز مكوبر " ؟ ومستر نورمان دوجلاس من هذا النوع من النقاد، كما أنه من أشهر كتابنا، والفقرة التي اقتبس منها تعرض القضية ضد الشخصيات المسطحة عرضًا قويًا، وقد جاءت الفقرة في خطاب مفتوح إلى د. ه. لورانس([1]) الذي كان يتشاجر معه: وهما خصمان قويان تجعلنا ضرباتهما القوية نشعر بأننا نساء في الحريم، فهو يشكو من أن لورنس في كتابته لتاريخ حياة صديق مشترك، زيف الصورة باستخدامه " لمسات الروائي " ويستمر في شرح هذا فيقول:

" إنها تنحصر في الفشل في معرفة تعقيدات العقل البشري العادي، فهو يصطفي للأغراض الأدبية وجهان أو ثلاثة لرجل أو امرأة عمومًا، من أكثرها بريقًا، وهى العناصر المفيدة لشخصيتهم ويتجاهل كل ما

[1] - D. H. Lawrence.

عداها، ويبعد كل ما يتناسب مع هذه الخطوات التي اتبعها الروائي خاصة وإلا أصبح الوصف فاشلًا، هذه هي المقومات، وكل ما لا يتفق مع هذه المقومات يجب أن يستغني عنه، ويتبع ذلك أن الروائي في لمساته كثيرًا ما يجادل جدالًا منطقيًا من مقدمة مخطئة، ويأخذ ما يريد ويترك الباقي، وقد تكون الحقائق صحيحة إلى حد ما ولكنها قليلة جدًا، وقد يكون صحيحًا ما يقوله الروائي ولكنه ليس الحقيقة على الإطلاق، هذه هي لمسة الروائي وهي تزييف للحياة ".

وبمسة الروائي هذه كما عرفناها لا تنفع في السيرَ لأن الكائن البشري ليس بسيطًا، لكن هذا لا يمنع أن تكون لها أهميتها في الرواية، فأية رواية بها شيء من التعقيد تحتاج إلى الشخصيات المسطحة والمستديرة، ونتيجة الاصطدام بينهما تصور الحياة بدقة أكثر مما يتخيل مستر دوجلاس، وموقف ديكنز له دلالة هنا، فأكثر الشخصيات في ديكنز ثابتة (ويقترب بيب ودافيد كوبرفيلد من الاستدارة في تردد يجعلهما أقرب إلى الفقاعات منهما إلى الأجسام الصلبة)، ويمكن تلخيص كل شخص تقريبًا في جملة، ورغم هذا يوجد شعور دافق بعمق الشخصية الإنسانية، وربما جعلت حيوية ديكنز المتدفقة الشخصيات تهتز قليلًا، فهي تقتبس من حياته ولكنها تبدو كما لو كانت تحيا حياتها الخاصة، وهي حيلة ساحرة، فقد تنظر في أية لحظة إلى مستر بكويك نظرة جانبية فلا نراه أكثر سمكًا من اسطوانة الجرامفون، ومستر بكويك الحاذق المدرب لن يتيح لنا هذه النظرة الجانبية، فهو يبدو دائمًا وكأنه يزن شيئًا، وحين يوضع في الدولاب في مدرسة البنات يبدو في ثقل فولستاف حين يوضع

في سلة الظباء في وندسور، ويرجع جزء من عبقرية ديكنز إلى أنه يستخدم الأنواع المميزة والكاريكاتير، يستخدم أناسًا نعرفهم في اللحظة التي يظهرون فيها مرة أخرى، ومع ذلك ليس تأثيرهم آليًا، كما أن الصورة التي يعرضونها للإنسانية لا تكون باهتة، وهؤلاء الذين يكرهون ديكنز لهم دوافعهم القوية، فهو بالنسبة لهم كاتب فاشل، ولكنه من أعظم كتابنا فعلًا، ونجاحه الساحق في تقديم الأنواع الإنسانية يبين لنا أن الشخصيات الثابتة ربما كانت أعظم شأنًا مما يعترف به النقاد القساة.

أوخذ ه. ج. ويلز فكل شخصياته في " تونو بنجاي "([1]) فيما عدا " كيبس " والعمة مسطحة كالصورة الفوتغرافية، ولكنها تضطرم بالنشاط حتى إننا ننسى في غمرته أن تعقيداتها سطحية تختفي بمجرد أن تحك الصورة أو تضغط عليها بين أصابعك، حقًا إنه لا يمكن تلخيص شخصيات ويلز في جملة واحدة، فهي مقيدة أكثر بالملاحظة، وهو لا يخلق أنواعًا، ورغم ذلك فشخصياته لا تنبض بالقوة إلا نادرًا، لكنها تحركها ايدي صانعها القوية الماهرة، وتخدع القارئ فتشعره بعمقها، فالروائي الجيد غير الناضج – من أمثال ديكنز و ه. ج. ويلز – ماهر في تصوير القوة، ويحجب الجزء الحي من رواياتهم الجزء غير الحي، ويجعل الشخصيات تتحرك بخفة وتتحدث بطريقة مقنعة، وهم يختلفون تمامًا عن الروائي الكامل الذي يلمس كل مادته مباشرة، والذي يبدو وكأن أصابعه المبدعة تمر على كل جملة وفي كل كلمة، ويعتبر كاملًا بهذا المعنى كل من رتشاردسون، وديفو، وجين أوستن، وقد لا يكون عملهم عظيمًا

[1] - H. G. Wells : Tono Bungay.

ولكن أيديهم مسيطرة عليه دائمًا، فلا توجد فيه تلك الفترة الدقيقة بين الضغط على زر الجرس وقرعه، الفترة التي توجد في الروايات، والتي لا تقع فيها الشخصيات تحت سيطرة مباشرة.

ويجب أن نعترف أن الشخصيات المسطحة لا تعتبر في نفسها إنتاجًا عظيمًا مثل الشخصيات المستديرة، كما أنها تكون في أحسن حالاتها إذا كانت شخصيات كوميدية، فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية فإنها تصبح مملة، فكل مرة تدخل فيها وتصيح " الانتقام " أو " قلبي يدمي من أجل الإنسانية " أو أي شيء من هذه الجمل المحفوظة، تغوص قلوبنا بين ضلوعنا، وتدور إحدى القصص الخيالية لكاتب شعبي معاصر حول فلاح من مقاطعة سكس يقول " سأحرث هذه القطعة من الحشائش البرية "، فهو يقول إنه سيحرثها ويحرثها فعلًا، بعكس القول " سوف لا أهجر مستر مكوبر أبدًا " لأننا نمل إخلاصه لدرجة أننا لا نهتم بنجاحه أو فشله مع النباتات البرية، فلو حللت الجملة المكررة وربطت ببقية الجهاز الإنساني لما انتابنا الملل ولكفت الجملة المحفوظة عن أخذ مكان الرجل ولأصبحت عقدة فيه، أي أنه سيتحول من فلاح مسطح إلى فلاح مستدير، فالشخصيات المستديرة فقط هى التي يناسبها الموقف التراجيدي لفترة من الوقت، وهى التي تستطيع أن توقظ فينا أية مشاعر فيما عدا الهزل أو المناسبة.

وقبل أن نترك هذه الشخصيات ذات البعدين، وننقل إلى الشخصية المستديرة، فلنتحدث عن " مانسفليد بارك "([1]) وننظر إلى " ليدي برترام " جالسة على أريكتها مع كلبها بج . وبج شخصية مسطحة مثل معظم الحيوانات في القصص، فالروائي يصوره لنا مرة وهو يتجول في حوض للزهور كما لو كان من ورق مقوى، وتبدو سيدته في معظم الرواية كما لو كانت مصنوعة من نفس هذه المادة البسيطة مثل كلبها، وقولها الكرر هو " إني طيبة لكن لا ينبغي إرهاقي " وهى تتصرف بوحي هذا القول، وتحدث مصيبة في النهاية إذ تحزن ابنتاها – أعظم حزن عرف في عالم جين أوستن، أعظم من حروب نابليون – وذلك حين تهرب جوليا، كما تهرب ماري التعسة في زواجها مع حبيب لها، فما هو رد الفعل عند ليدي برترام، إن الجملة التي تصف هذا لها معناها، " لم تفكر ليدي برترام تفكيرًا عميقًا، لكنها بإرشاد سير توماس، وفت كل النقط الهامة حقها من التفكير، ورأت ما حدث بكل بشاعته، ولم تحاول هى أن تقلل من التفكير في الإثم أو العار، كما أنها لم تكن في حاجة إلى نصائح فاني ".

هذه كلمات قوية كثيرًا ما كانت تؤرقني لأني اعتقدت أن الدرس الأخلاقي يفلت من يد جين أوستن، وهى لا شك تحتقر الإثم والسمعة السيئة وتجلب اليأس إلى عقل كل من إدموند وفاني، ولكن هل لها أي حق في إثارة ليدي برترام الهادئة التي لا تتغير ؟ ألا يشبه هذا منح بج ثلاثة أوجه وتركه ليحرس بوابات الجحيم ؟ ألم يكن من الأجدى أن تبقى

[1] - Jane Austen ; Mansfield Prak.

على أريكتها وهى تقول: " إن عمل جوليا وماريا هذا مخيف ومقبض جدًا، ولكن أين ذهبت فاني، لقد تركت غرزة تطريز أخرى ".

هكذا اعتدت أن أفكر، رغم أني أسأت فهم طريقة جين أوستن – كما فعل سكوت تمامًا حين هنأها لرسمها على مربع من العاج، فهى ماهرة في الصور المصغرة ولكنها لا تنظر إلى الشخصية من أبعاد مختلفة إبدًا، وشخصياتها كلها مستديرة، أو تستطيع أن تكون كذلك، حتى مس بيتس لها عقل، ولإليزابث إليوت قلب، ولانزعجنا حماسة ليدي برترام للأخلاق حين نعلم أن القرص تمدد فجأة وأصبح كرة صغيرة، وحينما نقفل الكتاب، تعود ليدي برترام إلى الثبات، وهذا حق، لأن التأثير المتسلط علينا والذي تتركه فينا يمكننا تلخيصه في جملة معادة، ولكن جين أوستن لم تفكر فيها بهذه الطريقة، ويرجع ظهورها المتكرر وما يسببه من انتعاش لهذا السبب، فلماذا إذن تسبب لنا الشخصيات في جين أوستن لذة جديدة في كل مرة يدخلون فيها، بعكس اللذة المتكررة التي تجلبها شخصية من ديكنز ؟ ولماذا يترابطون هكذا في الحديث، ويدفع بعضهم البعض إلى الحديث دون أن يبدو عليهم ذلك، ولم لا يمثلون أبدًا ؟ يمكن الإجابة على هذا السؤال بطرق عدة: إنها بعكس ديكنز، كانت فنانة أصيلة، وإنها لم تنحدر أبدًا إلى الكاريكاتير ... إلخ، ولكن أحسن إجابة هى أنه رغم أن شخصياتها أصغر من شخصيات ديكنز، إلا أنها أكثر تنظيمًا، وشخصياتها تعمل في كل الجوانب، وحتى الحبكة الروائية إذا تطلبت مجهودًا أكبر مما تتطلب، فإنها تظل ندًا لها، فلو فرضنا أن لويزا مسجروف دق عنقها، لكان وصف موتها ضعيفًا نسائيًا – إذ لم تكن مس

أوستن لتستطيع وصف العنف الجثماني – لكن الباقين على قيد الحياة سيتصرفون تصرفًا صحيحًا بمجرد أن ينقل الجثمان، ويضعون تحت أنظارنا جوانب أخرى من شخصياتهم، ورغم أن رواية " الإقناع "([1])، قد تنهار ككتاب إلا أن معلوماتنا عن كابتن وينتورث وآن ستزداد، وكل شخصيات جين أوستن مستعدة لحياة أكثر إمتدادًا قلما تتحيها لهم الخطة التي تنتهجها في كتبها، لذلك نراهم يعيشون حياتهم الفعلية بطريقة تبعث على الرضا، دعنا نعود إلى ليدي برترام والجملة الهامة، ولاحظ كيف أنها تنتقل بدقة من جملة لازمة إلى فراغ لا تصلح للعمل فيه، فالقول أن ليدي برترام تفكر تفكيرًا عميقًا " مطابق للجملة اللازمة على أنها " بإرشاد سير توماس وفت كل النقط الهامة حقها من التفكير "، إن إرشاد سير توماس وهو جزء من القول اللازم – يبقى ولكنه يدفع ليدي إلى آداب استقلالية غير مرغوب فيها " ورأت ما حدث بكل بشاعته " هذا هو الدرس الأخلاقي الذي نستخلصه بكل قوته، درس قوي تقدمه الكاتبة بحرص، ويتبع ذلك انخفاض تدريجي في الصوت يتم بطريقة فنية، " ولم تحاول هى أن تقلل من التفكير في الإثم أو العار، كما أنها لم تكن في حاجة إلى نصائح فاني "، وتعود الجملة الملازمة إلى الظهور لأنها تحاول – بحكم العادة – التقليل من المتاعب، وهى أيضًا تحتاج في هذا إلى نصائح فاني التي لم تفعل شيئًا غير هذا في السنين العشر الماضية، وتذكرنا الكلمات بذلك رغم ما فيها من نفي، وتعود حالتها العادية إلى الظهور مرة أخرى، وفي جملة واحدة تنتفخ وتصبح شخصية مستديرة ثم تتدهور

[1] - Jane Austen : Persuasion.

سريعًا إلى شخصية مسطحة، يا لها من طريقة تلك التي تكتب بها جين أوستن ! فقد استدارت شخصية ليدي برترام ببضع كلمات، وهكذا جعلت هروب جوليا وماريا أمرًا محتمل الحدوث، هذا الاحتمال يرجع إلى أن الهروب ينطوي تحت لواء الأعمال الجثمانية العنيفة، وهنا – كما سبق أن أشرنا – تصبح جين أوستن ضعيفة كسائر النساء، فهى لا تستطيع أن تصور لنا الصدمة، هذا باستثناء الروايات التي كتبتها وهى بعد فتاة في المدرسة، فكل ما هو عنيف يحدث " خارج " الرواية – وحادثة لويزا وحلق ماريان داشوود الملتهب هما أقرب الاستثناءات إلى ذلك، ويجب أن تكون التعليقات على الهروب مطابقة ومقنعة وإلا شككنا في وقوعه، فتساعدنا ليدي برترام على أن نصدق أن بنتيها هربتا وكان يجب أن لا تهربا وإلا لما كان هناك خاتمة لفاني، وهى نقطة صغيرة في جملة صغيرة، ورغم ذلك ترينا الدقة التي يشكل بها الروائي شخصياته فيجعلها شخصيات مستديرة.

ونحن نجد في أعمالها هذه الشخصيات المسطحة البادية البساطة التي لا تحتاج إلى إعادة تقديمها، ورغم ذلك لا تخرج أبدًا من عمقها، مثل هنري تيلني، مستر وود هاوس، شارلوت لوكاس، ويمكن أن تسمى شخصياتها: العقل، الكبرياء، الإحساس، الحقد، ولكنها غير مقيدة بهذه الصفات.

أما عن الشخصيات المستديرة حقيقة، فقد عرفناها بالإشارة إليها، ولن نقول عنها أكثر من ذلك، ولكني سأضرب بعض أمثال لشخصيات في الكتب تبدو لي مستديرة، وبعد ذلك نختبر التعريف.

كل الشخصيات في " الحرب والسلام "، كل شخصيات دستوفسكي، وبعض شخصيات بروست مثل خادم الأسرة العجوز، ودوقة جيرمانت، مسيو دي شارلويس، سان لو، مدام بوفاري – التي تشبه مول فلاندرز، تأخذ الكتاب لنفسها وتتمدد وتفرز دون أن يعوقها شيء، بعض الشخصيات في ثيكري، بيكي، وبياتركس مثلًا، وبعض شخصيات فيلدنج مثل القس آدمز، توم جونز، وبعض شخصيات شارلوت برونتي وخاصة لوسي سنو (وكثيرون آخرون، فليس هذا قائمة بالمؤلفين) والمحك للشخصية المستديرة هو: هل هى قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة ؟ فإذا لم تدهشنا، تعتبر مسطحة، وإذا لم تُقنع، كان الشخصية مسطحة تحاول أن تبدو مستديرة، والشخصية النامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب، وباستخدام هذا النوع بمفرده أو بالارتباط مع النوع الآخر، يصل الكتاب إلى هدفه وهو التكيف، وبهذا يوفق بين الجنس البشري والأوجه الأخرى للرواية.

(**2**)– المسألة الثانية: وهى وجهة النظر التى تحكى منها الحكاية، وهذه تعتبر المسألة الأساسية في رأي بعض النقاد، ويقول في ذلك مستر بيرسي لوبك([1]) " إن الطريقة في فن القصة وهى المشكلة المعقدة، تحددها في

---

[1] - Percy Lubok.

رأيي وجهة النظر أي الموقف الذي يتخذه الكاتب من القصة. " ويعالج كتابه " فن القصص " المواقف المختلفة بعبقرية وعمق، فيقول إن الروائي يستطيع إما أن يصف الشخصيات من الخارج كمتفرج متحيز أو غير متحيز وإما أنه يستطيع التظاهر بالإلمام بكل شيء فيصفها من الداخل، أو يمكنه أن يضع نفسه مكان أي منها ويتظاهر بأنه لا يعرف شيئًا عن دوافع البانين، كما توجد هناك اتجاهات معينة بين كل هذه المواقف.

وسوف يضع أولئك الذين يخلفونه الأسس القويمة للجمال في القصص – وأنا لا أستطيع أن أدكم بهذه الأسس ولو للحظة، فهذه نظرة عامة ومشكلة الطريقة المتشابكة لن يقرر مصيرها بجمل معادة، ولكن بمقدرة الكاتب على أن يتلاعب بالقارئ حتى يقبل على ما يقول – وهذه مقدرة يعترف بها مستر لوبك ويعجب بها، لكنه يضعها في طرف المشكلة بدلًا من وسطها، أما أنا فأضعها بكليتها في الوسط، انظر كيف يتلاعب بنا ديكنز في " المنزل المهجور "([1])، فالفصل الأول منها يشمل كل شيء، ويأخذنا ديكنز داخل محكمة تشانسري ويصف كل الناس هناك، أما في الجزء الثاني فهو يلم بكل شيء إلمامًا جزئيًا فقط، فرغم أننا ما زلنا نرى بعينيه، إلا أن نظره يضعف – لسبب غامض، فهو يستطيع أن يشرح لنا سير لستر ديدلوك، وجزءًا من ليدي ديدلوك لاكل شيء عنها، ولا يستطيع أن يشرح شيئًا عن مستر تلكنجهورن، وفي الفصل الثالث يستوجب تعنيفًا أكثر فهو يلجأ إلى طريقة درامية فيتقمص سيدة صغيرة السن، إستر سمرسون وتقول إستر " إني أجد صعوبة كبيرة في البدء

[1] - Dickens ; Bleak House.

بكتابة ما يخصني من هذه الصفحات لأني أعرف أني غير ذكية " ثم تظل على هذا التوتر بثبات ومهارة طالما ظل القلم بيدها، وقد يخطف الكاتب الذي يخط مصيرها القلم من يدها ويعدو وهو يدون ملاحظاته، بينما هى جالسة في أي مكان تعمل أي شيء " والمنزل المهجور " رواية غير متماسكة ولكن ديكنز يتلاعب بنا فلا نهتم كثيرًا بتغير وجهة نظره.

والنقاد أكثر معارضة من القراء، فهم يبحثون عن مشاكل الرواية الخاصة بها نظرًا لأنهم يريدون الرفعة لها، ويفرقون بينها وبين الدراما، وهم يشعرون أن الرواية يجب أن تكون لها مشاكلها الفنية قبل أن نقبلها كفن مستقل، وبما أن مشكلة وجهة النظر تخص الرواية قطعًا فقد بالغوا في تأكيدها نوعًا ما، وأنا شخصيًا لا أعتقد أنها في نفس الدرجة من الأهمية مثل التمازج الصحيح بين الشخصيات، وهى مشكلة تواجه الكاتب المسرحي أيضًا، لذا كان من المحتم أن يتلاعب بنا الروائي.

دعنا نلقي نظرة على مثلين آخرين لوجهة نظر متقلبة، فقد نشر الكاتب الفرنسي العظيم أندريه جيد رواية اسمها (المزيفون)([1]) ورغم حداثة هذه الرواية فهى تشبه " المنزل المهجور " في وجه واحد، فهى مفككة تفككًا منطقيًا، ففي بعض الأحيان يكون الكاتب عليمًا بكل شيء، فهو يشرح كل شيء، كما يقف في المؤخرة، يحكم على شخصياته، وفي بعض الأحيان يصبح إلمامه جزئيًا، ولكنه يصبح دراميًا حينئذ ويحكي القصة من خلال المذكرات اليومية لإحدي الشخصيات،

---

[1] - Andre Gide. Les Faux Monnayeurs.

فليست هناك وجهة نظر، وبينما كان انعدام وجهة النظر غريزيًا في ديكنز، فإنه شيء متصنع في جيد، وهو يطنب في الحديث عن تغيرها، فالروائي الذي يكشف أكثر من اللازم عن اهتمامه بطريقته لن يكون أبدًا أكثر من كاتب مسل، فهو قد كف عن خلق الشخصيات واستدعانا لنساعده في تحليل عقله، وينشأ عن ذلك هبوط حاد في الترمومتر العاطفي، و (المزيفون) من أعظم الروايات الحديثة تشويقًا وحيوية ورغم إعجابنا العظيم بها كقطعة فنية فإننا لا نستطيع أن نطيل في تقريظها الآن.

ثم نلقي نظرة على " الحرب والسلام " كمثل ثان، والنتيجة الهامة هنا هى أن الكاتب يتقاذفنا في روسيا من أقصاها إلى أقصاها – وهو عالم بكل شيء أو شبه عالم به، يمثل هنا أو هناك كما تقضي الظروف، وفي النهاية نكون قد قلبناها كلها – ومع أن مستر لوبك لا يتقبلها رغم أنه يجد الكتاب عظيمًا، فإنه يرى أن الكتاب كان يمكن أن يكون أعظم لو أن له وجهة نظر، وهو يشعر أن تولستوي لم يبذل كل ما في طاقته، ويمكن للروائي أن يغير وجهة نظره إذا كانت ناجحة، كما كانت في ديكنز وتولستوي، وأنا أرى أن القدرة على امتداد الإدراك أو انكماشه (وتغير وجهة النظر من مظاهره هذه القدرة) وحق الكاتب في أن يبرز معرفته أحيانًا ويخفيها أحيانًا أخرى .. من الميزات العظيمة التي يتيحها لنا التكوين الروائي، ولها ما يماثلها في إدراكنا للحياة، فنحن أكثر غباء في بعض الأحيان منا في الأحيان الأخرى، كما نستطيع أن ندخل إلى عقليات الشخصيات، وذلك يحدث أحيانًا لا دائمًا لأن عقولنا تتعب،

وهذا التجرؤ يؤدي في النهاية إلى التنوع وإلى تلوين الخبرة التي تحدث لنا، وقد سلك حفنة من الروائيين وخاصة الإنجليز نحو الشخصيات في كتبهم هذه السلوك المتقلب وأنا لا أرى سببًا للومهم.

ونحن نلومهم إذا ضبطناهم وهم يفعلون ذلك، فهذا صحيح، ويؤدي بنا إلى سؤال آخر: وقد سبق أن أشرنا إلى الإجابة على هذا السؤال فقلنا إنه من الأصوب ألا يفعل، لأن هذا أمر خطر ويؤدي عمومًا إلى انخفاض في درجة الحرارة، وإلى التراخي العقلي والعاطفي، والأسوأ من ذلك الهزء والدعوة الودية لرؤية الشخصيات وكيف تصنع وراء الستار، " ألا تبدو "أ" جميلة، لقد كنت أفضلها دائمًا، أو " دعنا نفكر في الأسباب التي فعل من أجلها "ب" هذا – ربما كان فيه أكثر مما ترى العين – أجل – انظر: إن قلبه من ذهب، والآن بعد أن أتحت لك هذه النظرة سأعيده إلى مكانه، لا أعتقد أنك ستلاحظه هناك "، و "ج" لقد كان دائمًا رجلي الغامض "، كل ذلك ينشأ عن الألفة ولكن على حساب المظهر والنيل، لأن ذلك مثل دعوة شخص إلى تناول مشروب حتى لا ينتقد آراءك، ومع احترامي الشديد لفيلدنج وثيكري، فهذه طريقة شديدة الضرر، وهى من أكثر الأشياء التي أصابت الروايات في الماضي بالضرر، أما أن تبوح للقارئ بأسرار عن الكون فهذا شيء مختلف فليس هناك ثمة خطر إذا استخلص الروائي – شخصياته – كما فعل هاردي وكونراد – ثم عمم عن الأحوال والظروف التي يعتقد أن الحياة تستمر فيها، إن الضرر حقًا ينشأ عن البوح بأسرار أفراد من الناس، وعن اصطحاب القارئ بعيدًا عن الناس لفحص عقل الروائي، ولن نجد في

عقله حينئذ شيئًا لأنه لن يكون في وضع يتيح له الابتكار، إن مجرد القول " هيا بنا " دعنا نثرثر قليلًا " يذهب عنه كل شيء.

والآن تنتهي تعليقاتنا عن الكائنات البشرية، وسنتخذ شكلها كاملًا حينما نناقش الحبكة الروائية.

الحبكة الروائية[1]

يقول أرسطو " إن الشخصية تعطينا صفات ولكن سعادتنا أو شقاءنا ينحصران في الأعمال التي نقوم بها "، لقد سبق أن أشرنا إلى خطأ أرسطو وعلينا الآن مواجهة عواقب مخالفته في رأيه، ونعرف أكثر عن الموضوع من قول أرسطو:

"إن كل سعادة الإنسان أو شقائه تتخذ شكل الأفعال" ونحن نعتقد أن السعادة أو البؤس يوجدان في الحياة الخفية التي يحياها كل منا في السر والتي يتوصل إليها الروائي (عن طريق شخصياته)، ونحن نعني بالحياة السرية تلك الحياة التي ليس لها أي دليل ظاهر، وهى ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة أو تنهيدة، كما يظن عادة، فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلًا كالحديث أو القتل تمامًا، والحياة التي تكشفها تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة العمل.

ولكننا لن نقسو على أرسطو، فهو قد قرأ روايات قليلة ليس بينها رواية حديثة، قرأ " الأوديسا " مثلًا ولم يقرآ " يوليسيس " وكان بطبعه يكره السرية، وينظر إلى العقل الإنساني كحوض يمكن أن نستخرج منه كل شيء، ويبدو أنه حين كتب الكلمات المذكورة، كان يقصد الدراما التي لا شك تنطبق عليها هذه الكلمات، ففي الدراما يجب أن تتخذ

[1] - The Plot.

السعادة الإنسانية أو الشقاء شكل العمل، وإلا فإن وجودها يظل مجهولًا، وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية.

والكاتب في الرواية يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث على لسانهم، أو يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي حينما يتحدثون إلى أنفسهم، كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجلة النفس، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور، والإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تام، فالسعادة أو الشقاء اللذان يشعر سراهما ينشآن عن أسباب لا يستطيع تفسيرها تمامًا، لأنه متى بدأ في شرحها فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائي الحقيقية، فهو يستطيع أن يكشف عن اللاشعور في دائرة اختصاصه (والكاتب المسرحي يمكنه أن يفعل هذا أيضًا)، كما أنه يستطيع أن يرينا علاقة اللاشعور بالمناجاة، فهو يسيطر على كل الحياة الخفية ويجب ألا تسلبه هذه الميزة، وقد يقال أحيانًا " كيف عرف الكاتب هذا ؟ وما هى وجهة نظره ؟ إنه لا يثبت على مبدأ، وهو ينقل وجهة نظره من المحدود إلى العلم بكل شيء ويعود الآن إلى ما كان عليه مرة أخرى " وتشبه هذه الأسئلة كثيرًا ما يدور في قاعة المحاكم، كل ما يهم القارئ هو: هل في تغير الموقف أو في الحياة السرية مقنع ؟ ولندع أرسطو ينسحب الآن وكلماته المفضلة تتردد في أذنيه.

لكنه يتركنا في بلبلة من الأفكار، إذ ماذا يحدث للحبكة الروائية بعد توسعنا في تفسير معنى الطبيعة البشرية ؟ هناك عنصران في معظم الأعمال الأدبية: الأفراد البشرية، وقد فرغنا توًا من مناقشتهم، والعنصر

الشامل الذي نسميه الفن، وقد عالجنا شكلًا بدائيًا من أشكاله ألا وهو الحكاية .. تلك القصاصة من الدودة الشريطية المسماة الزمن، والآن نصل إلى وجه أكثر رقيًا وهو الحبكة الروائية التي تنظر إلى البشر ككائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها، كائنات ثلاثة أرباعها مختف كجبل الثلج، بعكس الدراما التي تراها مفصلة إلى حد ما تبعًا لاحتياجها، وتحاول الحبكة الروائية عبثًا شرح مميزات الخطة المثلثة: التشابك والعقدة، ثم الحل، إلى تلك الكائنات الجامحة، هذه الخطة التي شرحها أرسطو بطريقة مقنعة، ويقوم البعض ويطيع وتكون النتيجة قصة كان يمكن أن تكون رواية تمثيلية، ولن يكون هناك أي تجاوب إجماعي، وهم يريدون أن يجلسوا متباعدين يفكرون أو يفعلون أشياء أخرى، ولكن الحبكة الروائية التي أنظر إليها هنا كأحد كبار رجال الحكومة تهتم بانعدام روح الجماعة بينهم، فكأنها تقول " هذا لا يكفي "، فالفردية صفة على جانب عظيم من الأهمية، ومركزي في الحقيقة يعتمد على الأفراد " هأنذا أبوح بالكثير دون قيد " وتوجد رغم هذا حدود معينة نتخطاها أحيانًا، ويجب ألا تنطوي الشخصيات على نفسها كثيرًا، وألا تضيع الوقت صاعدة هابطة درجًا داخل أنفسها، بل يجب أن تشترك بمجهودها وإلا تعرضت مصالح عليًا للخطر، وكم نعلم جيدًا هذه الجملة " اشتراك فعال في الحبة الروائية " هذا الاشتراك تقوم به الشخصيات بالضرورة في التمثيلية، ولكن إلى أي حد تعتبر ضرورية في الرواية ؟.

دعنا نعرف الحبكة الروائية، لقد عرفنا الحكاية على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبًا زمنيًا، والحبكة أيضًا سلسلة من الحوادث يقع

التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا " مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك " فهذه حكاية، أما " مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنًا " فهذه حبكة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه، مثل آخر " ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببًا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك "، هذه حبكة بها سر غامض، هذا النوع نستطيع أن تتطور به كثيرًا، وهو يلغي الترتيب الزمني، كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها، فكر في موت الملكة، فهو إذا ورد في حكاية سألنا " وماذا حدث بعد ذلك ؟ " أما في الحبكة فنسأل " لماذا ؟ " هذا هو الفارق الأساسي بين هذين الوجهين من أوجه الرواية، والحبكة الروائية لا يمكن أن يهضمها جمهور من المستمعين من أهل الكهوف يفغرون أفواههم غباء، أو لسلطان طاغية أو لأحفادهم الحديثين كجمهور السينما، فالسبيل الوحيد إلى بقائهم يقظين هو القول ثم " حدث بعد ذلك .. ثم .. إلخ " فهم لا يملكون إلا حب الاستطلاع أما الحبكة فتتطلب ذكاء وذاكرة أيضًا.

وحب الاستطلاع هو أدنى الصفقات الإنسانية، وربما تكون قد لاحظت أن الناس حينما يكونون محبين للاستطلاع فإن ذاكرتهم في أغلب الأحيان تكون ضعيفة كما أنهم يكونون أغبياء في قرارة أنفسهم، فالرجل الذي يبدأ بسؤالك كم من الأخوة والأخوات لك، ذلك الشخص لن يكون شخصية جذابة، وربما لو قابلته في مدة عام لسألك وقد تدلى فمه مرة أخرى وبرزت عينه خارج وجهه " كم من الأخوة والأخوات لك ؟

" ولا يمكن مصادقة مثل هذا الإنسان، كما أنه لا يمكن أن يتصادق اثنان محبان للاستطلاع، ولن ينفعنا حب الاستطلاع كثيرًا كما أنه لن يساعدنا في الرواية، فهو لن يأخذنا أبعد من الحكاية، فإذا أردنا فهم الرواية وجب أن نضيف الذكاء والذاكرة.

الذكاء أولًا، فقارئ الروايات الذكي يلتقط الحقيقة الجديدة بعقله، بعكس الشخص المحب للاستطلاع الذي يكتفي بالمرور بعينه عليها، فهو يراها من وجهتي نظر، يراها بمفردها ثم مرتبطة بالحقائق الأخرى التي قرأها في الصفحات السابقة، ربما عجز عن فهمها ولكنه لن يتوقع أنه يفهمها الآن، فالحقائق في الرواية المحبوكة حبكًا جيدًا مثل رواية " الأناني ([1]) " غالبًا ما تكون مرتبطة ومتداخلة، ولن يتوقع المتفرج المثالي أن يراها جيدًا حتى يجلس على تل في النهاية، وعنصر المفاجأة والغموض – الذي يسميه المتسرعون أحيانًا عنصر الرواية البوليسية – له أهمية عظمى في الحبكة، فهو يعمل في غفلة من الترتيب الزمني، فالسر يشبه الجيب في الزمن ويجيء بطريقة بدائية، مثل " لماذا ماتت الملكة ؟ " أو بطريقة أكثر دهاء في حركات أو كلمات لم تفسر تفسيرًا تامًا ولم يشرح معناها الحقيقي إلا بعد صفحات، فالغموض أساس للحبكة، ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء، أما الشخص المحب للاستطلاع فلن ينظر إلى أبعد من " وبعد ذلك ...... " ولكي نستمع بالسر، يجب أن تترك جزءًا في عقلنا خلفنا، بينما الجزء الثاني مستمر في سيره، ويؤدي بنا هذا إلى الصفة الثانية: الذاكرة.

---

[1] - Meredith : The Egoist .

والذكاء والذاكرة مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، فإذا لم نتذكر لم نستطع الفهم، فإذا نسينا وجود الملك في الوقت الذي تموت فيه الملكة فلن نعرف السبب الذي قتلها، والذي يصنع الحبكة يتوقع ألا ننسى كما نتوقع من ألا يترك نهايات مفككة، فكل عمل أو كلمة في الحبكة لها قيمتها، كما يجب أن يقتصد فلا يستخدم إلا القليل منها حين لو كانت الحبكة معقدة، ينبغي أن تكون مترابطة خالية من الشوائب، فقد تكون صعبة أو سهلة، وقد تحتوي على أسرار بل يجب أن تكون كذلك، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح، وسترفرف فوقها – وهى تتكشف لنا – ذاكرة القارئ " ذلك الوهج الخافت للعقل وما الذكاء إلا الطرف البراق الذي يتقدمه " التي تعيد التفكير والترتيب دائمًا، وهى ترى مفاتيح جديدة، وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة، والشعور النهائي " إذا كانت الحبكة جميلة " لن يكون شعورًا بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل، ولكن بشيء جميل مترابط، شيء كان يمكن أن يرينا الروائي إياه بطريقة مباشرة، ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشيء جميلًا على الإطلاق، فنحن نقابل الجمال هنا لأول مرة في بحثنا: الجمال الذي يجب ألا يلهث وراءه الروائي، رغم أنه يكون روائيًا فاشلًا لو لم يصل إليه في النهاية، وسوف أتحدث عن الجمال في مكانه الصحيح بعد فترة، ولكني في نفس الوقت أرجوكم أن تتقبلوه على أنه جزء متتم للحبكة، فهو يبدي بعض الدهشة لوجوده هناك، وله العذر في ذلك لأن الدهشة هى أحسن تعبير يلائمه، كما عرف بوتيتشللي([1]) حينما صوّر الجمال يخرج من بين

[1] - Botticelli .

الأمواج بين الريح والزهور، أما الجمال الذي لا تبدو عليه الدهشة والذي يقبل مركزه كحق مكتسب، فإنه يذكرنا كثيرًا بالراقصة الأولى في الفرقة.

ولنعد إلى الحبكة وسنفعل ذلك عن طريق جورج مرديث([1]) إن اسم مرديث لم يعد عظيمًا كما كان من عشرين أو ثلاثين عامًا حينما كان يهتز له جزء كبير من أهل العالم وأهل كمبردج كلهم، وأذكر أن اليأس كان ينتابني دائمًا كلما قرأت سطرًا في أشعاره " إننا نعيش لكي نكون إما سيفًا أو كتلة صماء "، وقد عرفت حينئذ أنني لم أرد أن أكون أحدهما كما عرفت أني لم أكن سيفًا ويبدو أنه لم يكن ثمة ما سبب حقيقي يدعو لليأس، لأن مرديث في غمرة موجة الآن، ورغم أن الموجة الحالية ستتغير وترفعه قليلًا، فلن يكون أبدًا للقوة الروحية التي كأنها عام **1900** ففلسفته لم تدم طويلًا، كما أن مهاجمته للعاطفة تضايق الجيل الحاضر الذي ينحت نفس الصخور ولكن بآلات أحدٌّ، والذي يحسب أي إنسان يحمل بندقيته عاطفيًا، ولم تدم آراؤه عن الطبيعة مثل آراء هاردي فكثير منها عن مقاطعة " صاري([2]) فهي هشة وخفيفة، وهو لا يستطيع كتابة الفصل الافتتاحي في عودة المواطن([3]) " أكثر مما يستطيع " بوكس هل " زيارة سهل سالسبوري([4]) فقد كانت الأشياء المحزنة الخالدة حقًا في الريف الإنجليزي غائبة عن نظره، هذا هو الشيء المحزن حقًا في الحياة،

---

[1] - George Meredith .
[2] - Surrey .
[3] - The Return of the Native .
[4] - Box Hill. Solisbury Plain.

وهو حينما يكون جادًا أو نبيلًا، نشعر بنغمة غير مستقرة تضايقنا وتملأنا يأسًا، ولكني أشعر حقًا أنه مثل تنيسون([1]) في سيء واحد: أنه أجهد نفسه لأنه لم يأخذها بالهدوؤ الكافي، ومعظم القيم الاجتماعية في رواياته مزيفة، فالترزية ليسوا ترزية، ومباريات الكربكت ليست كريكت، حتى قطارات السكة الحديد لا تبدو قطارات على الإطلاق، والأسر الريفية تشعرنا بأنها وصلت في التو واللحظة، ولم تكد تأخذ أماكنها قبل أن يبدأ العمل، حيث ما زال القش يعلق بذقونهم، والموقف الاجتماعي الذي توضح فيه شخصياته شيء غريب قطعًا حيث يرجع جزء منه إلى خياله، وهذا شيء مشروع، والجز الآخر إلى تزييف ليست به أية حرارة، وهذا خطأ، ولا عجب أن مرديث يرتد إلى الحضيض الآن، للزيف، والوعظ الذي كان كأنما ممجوجًا وأصبح الآن أجوف، وللأسر الريفية التي جعلها تمثل الكون كله، ورغم ذلك فهو روائي عظيم في شيء واحد، فهو من أعظم المخترعين في القصص الإنجليزي وأي محاضر عن الحبكة الروائية يجب أن يحني الرأس له.

والحبكات الروائية لمرديث ليست متقاربة النسيج، فنحن لا نستطيع أن نلخص الأحداث في " هاري رتشموند " في جملة كما نستطيع في " آمال عظيمة "([2]) رغم أن الكتابين يدوران حول غلطة ارتكبها شاب فيما يتعلق بمصادر ثروته، فالحبكة في مرديث ليست معبدًا لإله التراجيد أو الكوميديا، لكنها أكثر شبهًا بمجموعة أكشاك موضوعة

[1] - Tennyson.

[2] - Great Espectations. Chaeles Dickene.

وضعًا فنيًا على انحدرات مغطاة بالغابات تصل إليها شخصياته بقوتها الدافعة ويخرجون منها بوجه مختلف، فالحوادث تنبع من الشخصيات وحين تقع فإنها تغير الشخصية، فالناس والأحداث يرتبطون ارتباطًا وثيقًا، وهو يصل إلى هذا بخطط تبعث على السرور في كثير من الأحيان، وتلمس شغاف القلوب أحيانًا، ولكنها دائمًا غير متوقعة، فهذه الصدمة، التي يتبعها الشعور " آه " ولكن هذا حسن " تدل على أن الحبكة ناجحة، فالشخصيات يجب أن تتصرف بسهولة ويسر لكي تكون حقيقية ولكن الحبكة يجب أن تثير الدهشة، فضرب " دكتور شرانبل " بالسوط في " مستقبل بوشان "([1]) يثير دهشتنا، ونحن نعرف أن " إقرار رومفري " لابد أن يكره " شرانبل " ويسيء فهم فلسفته التقدمية وتنتابه الغيرة من تأثيرة على " بوشان " كما نرقب أيضًا تزايد سوء الفهم بينه وبين " روز أموند " ونرى مؤامرات " سيسل بسكيليت "، ويكشف مرديث أوراقه على المائدة فيما يخص شخصياته وحينما يقع الحادث، فيا لها من صدمة تلك التي يسببها لنا وللشخصيات، فعملية ضرب رجل بالسياط التي يقوم بها رجل عجوز لأقل العواطف .. تلك العملية التراجيكوميدية تحدث رد فعل على كل عالمهم وتغير كل شخصيات الكتاب، ولكنها ليست المركز في كتاب " مستقبل بوشان "، إذ ليس له في الحقيقة مركز، فهى في الواقع حيلة، باب يمر منه الكتاب ليخرج في شكل مختلف، وحين يغرق " بوشان " قرب النهاية ويتصالح " شرانبل " و " رومفري " فوق جسده، تجد محاولة لرفع الحبكة إلى التناسق الذي نادى به أرسطو،

---

[1] - Beauchamp's Career .

ولتحويل الرواية إلى معبد يسكن فيه الوضوح والسلام، ولكن مرديث يفشل هنا إذ تظل روايته " روايته مستقبل بوشان " سلسلة من الحيل (وزيارة فرنسا مثل آخر منها) ولكن هذه الحيل تنبع من الشخصيات ويحدث لها رد فعل فيهم.

ولكي نصور الآن في إيجاز عنصر الغموض في الحبكة نعود إلى الجملة المتكررة " ماتت الملكة وقد اكتشف بعد ذلك أنها ماتت حزنًا " وسأتخذ مثلًا مرة أخرى من مرديث، لا من ديكنز، (رغم أن " آمال عظام " تعطينا مثلًا جميلًا)، ولا من كونان دويل (الذي يمنعني غروري من الاستمتاع به)، سأتخذ منه مثلًا للعاطفة المكبوتة، من الحبكة الرائعة في رواية " الأناني " ونجد هذا المثل في شخصية " لتيتياديل ".

يخبرنا الروائي أولًا كل ما يحدث في عقل " ليتيتيا " وقد هجرها سير " ويلوبي " مرتين مما يسبب لها الحزن والاستسلام، ثم يخفى عقلها عنا لأسباب تتعلق بالمفاجأة، ويتطور بطريقة طبيعية تمامًا ولكنه لا يظهر مرة أخرى حتى منتصف الليلة التي يحدث فيها المنظر العظيم حين يسألها أن تتزوجه لأنه غير متأكد من " كلارا " وترفض ليتيتيا في هذه المرة لأنها تغيرت إلى امرأة أخرى، وقد أخفى عنا مرديث التغيير، لأن الكوميديا ستفشل لو أنه أحاطنا علمًا بها أولًا فأولًا، وكان لابد أن يقابل سير " ويلوبي " سلسلة من الصدمات وأن يتعلق بهذا أو ذاك ويجد كل شيء واهنا، وما كنا لنتمتع بالفكاهة لو أننا شاهدنا الكاتب وهو بعد فخاخه، ولرأيناها مموجة، ولذا أخفي الكاتب عنا عدم اهتمام ليتيتيا. وهذا هو

مثل من أمثلة عديدة تقاسي فيه الشخصية أو الحبكة، ويجعل مرديث الحبكة، تنتصر بما عرف عنه إحساس لا يخطيء.

وأنا أذكر مثلًا للانتصار الخطأ في رواية لشارلوت برونتي هى " فيليب "([1]) وفيما خطأ غير مقصود، فهى تسمح " للوسي سنو " بأن تخفي عن القارئ اكتشافها بأن " دكتور جون " هو نفس صديق صباها " جراهام "، وحينما نعرف هذا، نشعر بسرور دافق نتيجة لهذه الحبكة، ولكن على حساب شخصية لوسي؛ فقد كانت تبدو لنا حتى تلك اللحظة مثالًا للكمال، وبذا أوجدت نفسها في وضع أخلاقي يحتم عليها أن تروي كل ما تعرفه، وحين تنحدر إلى الكبت، تسبب لنا بعض الانقباض، ولكن الحادث كله تافه ولا ينجم عنه أي ضرر مستديم.

وتنتصر الحبكة في بعض الأحيان انتصارًا ساحقًا، فعلى الشخصيات أن يكتبوا مشاعرهم عند كل لفتة إلا اكتسحهم القدر في طريقة إلى درجة تضعف إيماننا بحقيقتهم، وسنجد أمثلة لهذا في كاتب أعظم كثيرًا من مرديث إلا أنه أقل نجاحًا كروائي ألا وهو توماس هاردي، ويبدو لي أن هاردي شاعر أولًا على أنه يؤلف رواياته من ارتفاع شاهق، وهى أما تراجيدا أو تراجيكوميديا وهى تحدث أصواتًا كضربات المطارق ونحن نقرؤها، بمعنى أن هاردي يرتب الحوادث مع تأكيد المسببات والنتائج، والأساس هو البكة، وعلى الشخصيات أن يأتمروا بأمرها ويخضعوا لاحتياجاتها، وهذا الوجه من عمله غير مقنع فيما عدا شخصية " تس " (

[1] - Villette.

التي تجعلنا نشعر أنها أعظم من القدر)، وتقع شخصياته في فخاخ متعددة، حتى توثق في النهاية من أيديها وأرجلها، فهناك دائمًا تأكيد لأهمية القدر، ورغم كل التضحيات التي تبذل من أجله فإننا لا نرى الحوادث كشيء حي كما نراها في " أنتيجون " أو " برينيس " أو " بستان الكريز "([1])، إن الشيء البارز الخالد في روايات وسكس هو قدر أعلى منا لا قدره وجود بداخلنا، إنه أجدون هيث قبل أن تطأها أقدام " روستاشيا " بل إنه غابات بدون سكانها، إنه الأرض المرتفعة المكشوفة الواقعةفوق بدموث ريجيس التي تسافر فيها الأميرات الملكيات في الفجر وهن ما زلن نائمات، ونجاح هاردي في تأليف " الأسر المالكة([2]) (التي يستخدم فيها طريقة أخرى) نجاح ساحق؛ فهناك نسمع طرقات المطرقة، ويقيد السبب والنتيجة الشخصيات رغم مقاومتهم، وتوجد رابطة محكمة بين الممثلين والحبكة.

ورغم أنه يستخدم نفس الآلة العظيمة المخيفة في الروايات، فهى لاتمسك بالإنسانية بين أنيابها أبدًا؛ فهناك مشكلة حيوية لم تحل أو حتى تناقش المصائب التي حلت " بجود " الغامض، ومعنى آخر أن الشخصيات كان يطالب منها الكثير من أجل الحبكة وباستثناء فكاهاتهم الريفية، فقد جفت حيويتهم، وأصبحوا نحافًا عجافًا، هذه في رأيي هى الغلطة التي ارتكبها هاردي في رواياته، فقد اهتم بالمسببات والنتائج أكثر مما نسمح به طريقته، فجورج مرديث كشاعر ونبي وشخص قادر على التصوير

[1] - Antigone : Berenice, Cherry – Oehard.
[2] - The Dynsts.

يعتبر لا شيء بجانب هاردي، بل مجرد ثرثار ريفي ليس إلا، ولكن مرديث عرف قطعًا إمكانيات الرواية، وعرف أين تطالب الحبكة الشخصيات بالاشتراك، وأين تتركهم يتصرفون وفق مشيئتهم، والمغزى ؟ حسنا، إني لا أرى أي مغزى لأني أعجب بأعمال هاردي دون مرديث، على أن المغزى من هذه المحاضرات لن يكون في صف أرسطو، فالسعادة الإنسانية والشقاء لا يتخذان في الرواية شكل الأفعال، فهما يعبران عن نفسيهما بوسائل أخرى غير الحبكة الروائية، ولا يجوز التشدد في تحديد مجرى لها.

وكثيرًا ما تنتقم الحبكة لنفسها انتقام الجبناء في المعركة الخاسرة بينها وبين الشخصيات، فكل الروايات تقريبًا ضعيفة في النهاية، ذلك لأن الحبكة تحتاج إلى ربط، لماذا كان هذا ضروريًا ؟ ولماذا لا يوجد هناك تقليد يسمح للروائي بالتوقف حالما يشعر بالملل ؟ واأسفاه إنه مضطر إلى إتمام الأشياء، وفي العادة تموت منه الشخصيات وهو مشغول بهذا العمل وتنطبع الفكر الأخيرة في أذهاننا عنهم وهم في حالة الموت هذه، ورواية " قسيس ويكفيلد "([1]) خير مثل لهذا، فهي تظهر لنا في النصف الأول حتى رسم صورة الأسرة التي تبدو فيها مسز " بريمروز " كفينوس ممتلئة ذكاء ونشاطًا، ثم تتخشب وتمتلئ بلاهة، ويصبح من الواجب على الحوادث والشخصيات التي كانت تعمل لحسابها، أن تؤدي واجبها نحو حل عقد الرواية، حتى الكاتب نفسه يشعر في النهاية أنه أبله إلى حد ما، فهو يقول: " إني لا أستطيع الاستمرار دون أن أفكر في تلك المقابلات العارضة التي وإن كانت تحدث يوميًا، فهي قلما تثير دهشتنا إلا في بعض

[1] - Goldsmith : The Vicar of Wakefield .

المناسبات غير العادية "، وجولد سميت أقل من المتوسط قطعًا، ولكن معظم الروايات تفشل هنا، فهناك دائمًا تلك الفقرة القصيرة المدمرة حين يأخذ المنطق عصا القيادة من الشخصيات، ولا أدري كيف كان الروائي العادي ينهي قصته لولا الموت والزواج فالموت والزواج هما تقريبًا الرابطة الوحيدة بين شخصياته وبين الحبكة، والقارئ أكثر استعدادًا لأن يوافقه هنا وأن ينظر إليهما على أنهما شيئان نظريان بشرط أن يحدثا في آخر الكتاب، والكاتب المسكين يجب أن يسمح له بأن ينهي قصته بطريقة ما، فهو يريد أن يعيش كأي شخص آخر، فلا عجب إذن إذا لم نسمع غير الطرق ودق المسامير.

هذا هو النقص الأساسي في الرواية على قدر ما يستطيع المرء أن يعمم؛ فهى تفشل في النهاية، ولهذا تفسيران: أولهما اضمحلال النشاط، الأمر الذي يهدد الروائي كما يهدد غيره من العاملين، وثانيهما تلك الصعوبة التي كنا نناقشها، وهى أن الشخصيات خرجت من أيدينا؛ فقد وضعوا الأساس ورفضوا أن يستمروا في البناء بعد ذلك، وعلى الروائي أن يعمل بنفسه الآن حتى يتم عمله في الوقت المحدد، فهو يتظاهر بأن الشخصيات تعمل كما يريد لها ويستمر في ترديد أسمائهم ويستخدم الأقواس التي تحدد أحاديثها، ولكنها تكون ذهبت أو ماتت.

الحبكة إذن هى الرواية في وجهها المنطقي؛ إذ أنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد، وبينما القارئ يتخبط في عوالم مجهولة يسير الروائي راسخ القدم، فهو شخص ماهر، يجلس أعلى من عمله،

يلقي شعاعًا من الضوء هنا، أو يتحرك مرتديًا طاغية الإخفاء هناك (وكصانع للخطط) يتفاوض دائمًا مع نفسه كخالق للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه، فهو يضع الخطة لكتابه مقدمًا، أو يسمو عليه بكل الوسائل، كما أن اهتمامه بالسبب والنتيجة يضفي عليه نوعًا من التحكم في المصائر.

وعلينا الآن أن نسأل أنفسنا: هل الإطار الموجود حاليًا هو أحسن ما يصلح للرواية ؟ ولم توضع خطة للرواية ؟ ألا يمكن أن تنمو ؟ ولم تحتاج إلى نهاية كما تحتاج التمثيلية ؟ ألا يمكن أن تبقى بلا خاتمة ؟.

ألا يمكن للروائي بدلًا من أن يقف خارج عمله ليسيطر عليه، أن يلقي بنفسه فيه فيحمله إلى هدف لم يكن يتنبأ به ؟ وقد تكون الحبكة مثيرة، وقد تكون جميلة، ولكن أليست هى صنمًا استعرضناه من الدراما ومن القيود المكانية التي تسيطر على المسرح ؟ ألا يستطيع الروائي أن يبتدع له إطارًا لا يتبع قوانين المنطق إلى هذا الحد ويكون أكثر ملاءمة لعظمة القصص ؟.ذ

يقول الكاتب المحدثون إن هذا ممكن، وسنفحص الآن مثلًا قريبًا، فنبدأ بهجوم حاد على الحبكة الروائية كما عرفناها، ثم نتعبها بمحاولة فعالة لاستبدال شيء آخر بالحبكة.

لقد سبق أن ذكرت شيئًا عن الرواية التي أعنيها الآن وهى " مزيفو النقود " لأندريه جيد([1]) فهى تحوي الطريقتين بين غلافيها، كما أن جيد نشر مذكراته التي يحتفظ بها وهو يكتب الرواية، وليس هناك ما يمنعه في المستقبل من نشر إحساساته وهو يعيد قراءة كل من المذكرات والرواية، ثم ينشر بحثًا أخيرًا في المستقبل البعيد تمتزج فيه المذكرات والرواية وإحساساته، وهو ينظر إلى المسألة كلها بجد أكثر مما تستحق لكنها كمجموعة تثير أعظم الاهتمام – وستعوض المجهود الكبير الذي يبذله النقاد لدراستها.

والحبكة في رواية " مزيفي النقود "، هى كل شيء من النوع المنطقي والسلبي الذي كنا نتحدث عنه، وهى حبكة أو أجزاء متناثرة من الحبكات، والجزء الرئيسي عن أوليفيه وهو شاب ذو شخصية ساحرة، جذابة، وحبوبة، فقد السعادة ثم استعادها بعد حل للعقدة يتوصل إليه الكاتب بكل مهارة، ثم منح السعادة لغيره، وهذا الجزء ينبض بحياة مدهشة، وأستطيع أن أقول إنه " يعيش " إذا جاز لي استخدام هذه الكلمة الجافة، فهو إنتاج ناجح بخيوط مألوفة، ولكن هذا الجزء لا يعتبر مركزًا للكتاب على الإطلاق، ولا حتى الأجزاء المنطقية الأخرى، أو ذاك الذي يخص " جورج " الذي كان أخًا لأوليفيه وطالبًا، والذي روج قطعة نقود مزيفة وكان سببًا في انتحار طالب زميل، وجيد في مذكراته يشرح لنا مصادر كل هذا، فقد أخذ فكرة جورج من صبي كان قد قبض عليه وهو يحاول أن يسرق كتابًا من مكتبة، أما عن عصابة المزيفين فكان قد

[1] - Andre Gide . Les Faux Monnayeurs .

قبض عليها في روان، وانتحار الأطفال حدث في كليرمونت – فيران ... إلخ، فلا " أوليفييه " ولا " جورج " ولا " فنسان " الأخ الثالث، ولا " برنارد " صديقهم مراكز للكتاب، بل نقترب من المركز في " إدوار " الروائي الذي يرتبط بجيد بنفس الطريقة التي يرتبط بها " كليسولد " وويلز، ولا أستطيع الجزم بشيء على وجه الدقة، فهو مثل جيد، يكتب مذكرات، كما يكتب كتابًا اسمه " مزيفو النقود " وهو مثل " كليسولد " لا يعترف به، وتطبع مذكرات " إدوار " كاملة، وهى تبدأ قبل الأجزاء التي تكوَّن الحبكة، وتستمر خلالها، وهى كل ما في كتاب جيد " فإدوار " ليس مجرد كاتب أسفار، لأنه ممثل أيضًا، بل إنه هو الذي ينقذ أوليفييه وينقذه أوليفييه أيضًا، فلنترك هذين الاثنين في سعادتهما.

لكن هذ لا يعتبر مركزًا، فأقرب شيء إلى المركز هو مناقشته فن الرواية، كان " إدوار " يتحدث إلى " برنار " سكرتيره وبعض الأصدقاء فيقول إن الحقيقة في الحياة ليست هى الحقيقة في الرواية، وإنه يريد أن يكتب كتابًا يشمل الحقيقتين، وسألت " سوبر ونسكا " وما هو موضوعه ؟.

ورد إدوار بحدة: ليس لرواياتي أي موضوع أ قد تظنين هذا سخيفًا ! دعينا نقل – إذا كنت تفضلين ذلك – إنه لن يكون للرواية أي موضوع، إن المدرسة الطبيعية اعتادت القول بأنها " قطعة من الحياة "، ولكن الخطأ الذي ارتكبته هذه المدرسة هو أنها كانت تقطع شرائحها دائمًافي نفس الاتجاه، ودائمًا بالطول في اتجاه الزمن، لماذا لا تقطعها إلى

أعلى وأسفل ؟ أو بالعرض ؟ أما عن نفسي فإنا لا أريد أن أشرحها على الإطلاق، هل تفهمين ما أعنيه ؟ إني أريد أن أضع في روايتي كل شيء فلا أقطع شيئًا هنا أو هناك، وقد مر عام وأنا أعمل ولم أترك شيئًا إلا وضعته فيها، فوضعت كل ما أرى، وكل ما أعرف، وكل ما يمكن أن أتعلمه في حياتي وحياة الآخرين ".

فصاحت لورا وقد عجزت عن إخفاء مرحها " يا لرجلي المسكين، إنك ستضايق قرارك مضايقة شديدة ".

" كلا، بل إني للوصول إلى غرضي أخترع شخصية روائي لتكون الشخصية الرئيسية، وموضوع كتابي سيكون النضال بين الحقيقة وما تمنحه إياه وبين ما يمكن هو أن يفعله بهذا الغرض "، وسألت " سوبرونسكا " وهى تحاول أن تحتفظ بمظهرها الجاد " وهل وضعت خطة الكتاب " ؟.

" كلا طبعًا "

" ولماذا " طبعًا " ؟.

" إن أي خطة لكتاب كهذا ستكون غير مناسبة، بل سيفشل كل الكتاب لو فكرت في أي تفاصيل مقدمًا " وأنا أنتظر الحقيقة أن تملي عليّ.

" ولكني كنت أعتقد أنك تريد الهرب من الواقع "

" إن الروائي الذي ابتدعته يريد أن يهرب ولكني دائمًا أعيده إلى مكانه، أقول لك الحق ؟ هذا هو موضوعي: النضال بين الحقائق كما يمليها الواقع، والواقعية المثالية.

فردت " لورا " بيأس " هلا أخبرتنا باسم هذا الكتاب ؟ " " حسنًا، قله لنا يا برنار "

فقال برنبار: " إنه مزيفو النقود "، والآن خبرنا من هم هؤلاء المزيفون ".

" ليست عندي أدنى فكرة "

" وهنا نظر " برنار "و " لورا " كل منهما إلى الآخر ثم إلى " سوبرونسكا " وسمعا صوت شهقة عميقة.

الحقيقة أن الأفكار عن المال هبوط العملة، التضخم، والتزييف وغير ذلك اجتاحت تدريجيًا كتاب " إدوار " – بنفس الطريقة التي تجتاح بها النظريات عن الملابس كتاب " سارتور ريزارتوس "([1]) لدرجة أنها تقوم بوظائف الشخصيات، ثم سأل بعد فترة سكون " هل سبق أن أمسك أحد هنا بقطعة نفود زائفة ؟ تخيل أن هناك قطعة ذهبية مزيفة من ذات عشرة الفونكات، إنها تعادل فعلًا قيمة اثنين (سو)، وستظل قيمتها عشرة فرانكات إلى أن ينكشف أمرها، افترض أني بدأت بفكرة ... "

---

[1] - Sartor Resartus .

وهنا انفجر " برنار "الذي كان في حالة شديدة من السخط قائلًا: " ولكن لم تبدأ بفكرة ؟ ولماذا لا تبدأ بحقيقة ؟ إنك إذا قدمت الحقيقة بطريقة صحيحة فإن اغلفكرة ستنبع من نفسها، فلو كنت أنا الذي أكتب قصتك " مزيفو النقود " لبدأت بقطعة نقود زائفة، بالقطعة ذات العشرة فرنكلت التي كنت تتحدث عنها، وهاك هى القطعة "

وأخرج برنار وهو يقول هذا من جيبه قطعة من ذات العشرة الفرنكات وألقى بها على المائدة وهو يقول" انظر، إن رنينها على ما يرام، لقد حصلت عليها هذا الصباح من البدال، إنها تساوي أكثر من اثنين (سو) لأنها مطلية بالذهب، ولكنها مصنوعة فعلًا من الزجاج، وستصبح شفافة بمرور الوقت، كلا .. لا تمسحها لأنك ستتلف بذلك قطعتي المزيفة"

وكان " إدوار " قد أخذها وهو يفحصها بانتباه عظيم.

" كيف حصل عليها البدال ؟ "

" إنه لا يعرف، لقد أعطاني إياها على سبيل الهزل، ثم فتح عيني إذا أنه شخص نبيل، ثم منحني إياها مقابل خمسة فرنكات، وفكرت أنك يجب أن ترى قطعة نقود مزيفة بما أنك تكتب رواية " مزيفو النقود " ولذا حصلت عليها لأريها لك، والآن وقد ألقيت عليها نظرة أعطني إياها، يؤسفني أن أرى أن الواقع لا يثير اهتمامك . "

فقال إدوار " أجل، إنه يثير اهتمامي فعلًا ولكنه يحيرني " ورد برنار " إن هذا يدعو للرثاء "([1]).

هذه الفقرة هى مركز الكتاب، وهى تحوي البحث القديم عن الحقيقة في الحياة والحقيقة في الفن، وتصوره تصويرًا بقطعة النقود الزائفة، والجديد في هذا هو محاولة الكاتب في ربط الحقيقين، وفكرته في أن الكتاب يجب أن يختلطوا بمادهم وأن يتمرغوا فيها، فلا ينبغي أن يخضعوا أنفسهم، بل يجب أن يتركوها على سجيتها تنساب مع التيار، أما عن الحبكة، فاقتلها، حطمها أو ألق بها في ماء يغلي، دع ما يسميه نيشته " التآكل المخيف في الأطراف " فكل ما يعمل له ترتيب سابق زيف ورياء.

وقد اتفق ناقد بارز آخر مع جيد وهو السيدة العجوز في القصة التي تتهمها فيها بنات أختها بأنها غير منطقية .. هذه السيدة لم تستطع لفترة من الزمن أن تفهم ما هو المنطق، هذه السيدة لم تستطع لفترة من الزمن أن تفهم ما هو المنطق، وحينما عرفت حقيقته لم يكن غضبها ليزيد على ازدرائها جيد حين صاحت " المنطق ؟ يالله ؟ ما هذا الهراء ؟ كيف يمكنني أن أعرف ما في فكري دون أن أفهم ما أقول ؟ " وقد اعتقدت بنات أختها المثقفات أنها من العصر القديم ولكنها كانت عصرية حقًا أكثر مما يكن.

[1] - هذا نثر من كتاب مزيفي النقود ص 238 – 246 ولا داعي للقول بأن انتباسي لم ينقل ما في الأصل من طلاوة واتزان.

ويعتقد أولئك الذين هم على أتصال بفرنسا المعاصرة أن الجيل الحاضر يتبع نصيحة جيد والسيدة العجوز، وبذا يلقي بنفسه عامدًا في الفوضى، وأنه يعجب حقًا بالروائيين الإنجليز لأهم قلما ينجحون في محاولاهم التي يقومون بها، إن المديح يبعث دائمًا على السرور، ولكنه في هذه الحالة ينطوي على شيء من هجوم غير مباشر، إن هذا يشبه دجاجة وضعت جسمًا صلبًا على شكل قطع مكافئ بدلًا من البيضة، وهذا شيء غريب لا يبعث على الارتياح.

لا أستطيع التنبؤ بنتيجة وضع قطع مكافئ فربما ماتت الدجاجة، وهذا هو الخطر في موقف جيد؛ فهو يضع قطعًا مكافئًا،، وهو مخطئ في رغبته في أن يكتب روايات عن اللاشعور وأن يجادل بهذا الصبر والوضوح عن اللاشعور.

فهو بذلك يقدم فلسفة صرفية في المرحلة غير المناسبة من العملية، على أن هذا شأنه وحده، وهو كناقد ينشط الأفكار، وستبقى مجموعة الكلمات التي سماها " مزيفو النقود " ممتعة لكل أولئك الذين لا يستطيعون وصف ما يدور بخلدهم حتى يسمعوا ما يقولون، أو لأولئك الذين تعبوا من طغيان الحبكة الروائية أو طغيان الشخصيات.

على أن هناك شيئًا في الأفق، وجهًا آخر أو أوجها أخرى لم نفحصها بعد، وقد نشك أن " جيد " يطالب بإدخال اللاشعور في منطقة الوعي.

ولكن هناك مساحة باقية ضخمة غامضة يدخل فيها اللاشعور مثل الشعر والدين والانفعال، ونحن لم نضعها في أمكانها بعد ولكننا يجب – بصفتنا نقادًا – أن نحاول تبويها وترتيب ألوان قوس قزح، فقد سبق أن فحصنا ودرسنا مشاكل أدق.

فلنحاول طبقًا لذلك أن نعدد أجزاء القوس قزح فنبدأ في إعداد عقولنا لاستقبال موضوع " الإغراق في الخيال ".

(6)

" الإغراق في الخيال "

FANTASY

إن أية سلسلة من المحاضرات يجب أن تحتوي على فكرة تجمعها فتجعلها أكثر من مجموعة من الملاحظات، كما يجب أن تكون ذات موضوع تتخلله هذه الفكرة أيضًا، وهذا شيء ظاهر إلى الدرجة التي تجعل قولنا تافها، ولكن من جرب المحاضرات يعرف أن أمامنا صعوبة كبيرة، فالمنهج مثل أية مجموعة من الكلمات، يولد لنفسه جوًا، وله جهازه الخاص:

محاضر وجمهور أو مستمعون للمحاضرة، إلقاء المحاضرات في فترات منتظمة، والإعلان عنها بإعلانات مطبوعة، ولها جانبها المالي الذي يخفي بطريقة دبلوماسية، وهكذا يحيا البرنامج بطريقته الطفيلية، حياته الخاصة به، ويحدث أحيانًا أن يتحرك مع الفكرة التي تتخلله في اتجاه بينما يتسلل الموضوع في الاتجاه الآخر.

والفكرة التي تتخلل هذه المحاضرات أصبحت واضحة الآن وضوحًا تامًا، وهى أن الرواية بها قوتان: كائنات بشرية وحزمة من الأشياء المختلفة ليست بها كائنات بشرية، ومن واجب الروائي أن يضع هاتين القوتين في مكانهما ويوفق بين مطالبهما، هذا واضح تمامًا، ولكن هل هذه الفكرة تتخلل الرواية أيضًا ؟ ربما كان موضوعنا – ألا وهو الكتب التي قرأناها – قد تسلل من بيننا ونحن نضع النظريات، كالخيال حين يختفي عن طائر يرتفع عن الأرض، فالطائر لا بأس عليه لأنه مستمر في ارتفاعه، وكذا الظل الذي اضمحل في الطرق والحدائق، لكن التشابه بينهما يقل تدريجيًا، ولا يتلامسان مثلما كانا يفعلان حين كان الطائر يقف بقدميه على الأرض، وقد يكون النقد، وخاصة المنهج النقدي، مضللًا، ومهما كانت أهدافه سامية وطريقته صحيحة فقد يتسلل موضوعه مبتعدًا عنه دون أن يلمحه أحد، وقد يستيقظ المحاضر والمستمعون مذعورين ليجدوا أنهم ما زالوا يعملون بجد وذكاء، ولكن في آفاق لا تمت إلى قراءاتهم بأي صلة.

هذا ما كان يقلق بال " جيد " أو على الأقل شيء من الأشياء التي كانت تضايقه، فقد كان قلق التفكير، وحينما نحاول ترجمة الحقيقة من محيط إلى آخر، سواء من الحياة إلى الكتب أو من الكتب إلى المحاضرات، فإن ثمة شيئًا يحدث للحقيقة، فتصل طريقها ببطء – لا فجأة – حينما نوشك على أكتشافها، والفقرة الطويلة التي اقتبسناها من " مزيفي النقود " قد ترجع الطائر إلى ظله، وليس من الممكن بعد هذه الفقرة أن نستخدم الجهاز القديم أكثر مما فعلنا، ففي الرواية شيء أكثر من الزمن، ومن

الناس، أو المنطق أو مشتقاتها، شيء أعظم حتى من القدر، وبكلمة " أكثر " لا أعني شيئًا يستعبد هذه الأوجه ولا شيئًا يشملها ويحتضنها، فأنا أعني شيئًا يقطعها كحزمة الضوء ويرتبط بها ارتباطًا وثيقًا، ثم يشرح مشاكلها بأناة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يندفع فوقها أو خلالها كما لو كانت غير موجودة، وسنعصي هذه الحزمة من الضوء اسمين، الإغراق في الخيال والتنبؤ([1]).

وتحتوي الروايات التي نفحصها الآن كلها على قصة وشخصيات وحبكة أو أجزاء منها، ولذا يمكننا أن نطبق عليها الجهاز الذي يلائم فيلدنج أو أرنو لدبنيت، ولكني حين أذكر اسمي شخصيتين لهما (تريسترام شاندي) و(موبي ديك)([2]) – من الواضح أننا يجب أن نتوقف لنفكر لحظة، فالمسافة بين الطائر وظله كبيرة جدًا، ويجب علينا أن نجد تعريفًا آخر، ويكشف لنا هذا مجرد ذكر اسم تريسترام وموبي في جملة واحدة، يا لهما من اثنين لا يتفقان، فهما بعيدان عن بعضهما البعض كالقطبين. أجل فهما مثل القطبين يتشابهان في شيء واحد لا تشترك معهما فيه المناطق الاستوائية وهو المحور، وينتمي الشيء الرئيسي في ستيرن وملفيل إلى هذا الوجه في القصص: محور الخيال والتنبؤ، وقد لمس جورج مرديث هذا المحور لأنه يغرق في الخيال إلى حد ما، وهكذا كانت شارلوت برونتي، فقد كانت متنبهة في بعض الأحيان، ولكن المحور لم يكن رئيسيًا في أحد هذين الاثنين، فإذا حرمتهما منه، ظل الكتاب كما هو

---

[1] - Fantesy, Prophecy .

[2] - Sterne : Tristram Shandy , Moby Disk.

ليشبه (هاري رتشموند) أو (شيرلي)، أما إذا حرمت منه ستيرن أو مللفيل أو بيكوك أو ماكس بيربوم أو فرجينا وولف أو والتري لامير أو وليام بينكفورد أو جيمس جويس أو د. ه. لورنس أو سويفت فلن يبقى في كتبهم شيء على الاطلاق([1]) .

وأسهل الطرق التي تقترب بواسطتها من أي وجه من أوجه القصص هى معرفة نوع المجهود الذي يتطلبه هذا الوجه من القارئ، فالحكاية تتطلب حب الاستطلاع، والشخصيات تحتاج إلى مشاعر إنسانية وشعور بالقيم، والحبكة تتطلب ذكاء وذاكرة، ماذا يتطلب الإغراق في الخيال منا ؟ إنه يتطلب منا شيئًا إضافيًا.

فهو يجبرنا على تكيف الذي يتطلبه العمل الفني، ويقول سائر الروائيين:

"ها هو ذا شيء قد يحدث في حياتك، أما الخيالي فيقول: " هذا شيء لا يمكن أن يحدث " وأنا يجب أن أسألكم أولًا أن تقبلوا كتابي ككل، وثانيًا أن تقبلوا أشياء معينة في كتابي، وكثير من القراء يستطيعون أن يجيبوه إلى طلبه الأول، ولكنهم يرفضون الثاني، وهم يقولون في ذلك: إن الواحد منا يعرف أن الكتاب ليس حقيقيًا، لكنه يتوقع أن يكون طبيعيًا، أما هذا الملاك أو القزم أو الشبح أو التأخير السخيف في ميلاد الطفل – كلا – إن كل هذا يزيد عن الحد، وهم إما يسحبون الرخصة الأصلية

---

[1] - Peacock, Max Beerbohm, Virginia Woolf, Walter de la Mare, William Becckford, James Joyce, D. H. Laurence, Swift.

ويكفون عن القراءة أو أنهم يستمرون فيها ببرود تام وهم يرقبون ثبات الكاتب دون أن يدركوا ما قد تعنيه بالنسبة له.

ومما لا شك فيه أن الطريقة السابقة ليست صحيحة من وجهة نظر النقد، فنحن نعرف أن العمل الفني وحدة قائمة بذاتها .. إلخ " لها قوانينها التي تختلف عن قوانين الحياة اليومية، وكل ما يلائمها صحيح، إذن لماذا يسأل أي سؤال عن الملاك .. إلخ " اللهم إلا إذا كان السؤال: هل هو مناسب للكتاب أم لا ؟ زلم يوضع الملاك على أساس يختلف عن الأساس الذي يوضع الملاك على أساس يختلف عن الأساس الذي يوضع به سمسار الأسهم ؟ وما دمنا في مملكة الخيال فأي اختلاف إذن يوجد بين الشبح والرهن ؟ إني أشهد بصحة هذا الجدال ولكن قلبي يرفض الموافقة، فاللهجة المتغلبة في الروايات لهجة حرفية لدرجة أنه حينما يقدم فيها عنصر الخيال فإنه يحدث تأثيرًا خاصًا، فبينما يبعث السرور في البعض الآخر فهو يتطلب تكيفًا إضافيًا نظرًا لغرابة الموضوع أو الطريقة التي يستخدمها – مثل الحفلات التي تقام في المعارض حين تدفع **6** بنسات إلى جانب الرسم الأصلي للدخول، ويدفع بعض القراء بسرور لأنهم إنما دخلوا العرض ليروا الحفل وأنا أخاطب أولئك الآن،

أما البعض الآخر فيرفض بشدة، وهؤلاء يستحقون تحياتنا الخالصة لأن كراهية العنصر الخيالي في الأدب ليس معناها كراهية الأدب، كما أن هذا لا يعني جدب الخيال، إنما يعني عدم استجابة الخيال إلى المجهود الذي

يطلب منه، فمستر أسكويث (إذا صحت الشائعات) لم يستطع مجابهة ما تطلبته منه قراءة رواية " من سيدة إلى ثعلب ".

وقد قال إنه ما كان ليعارض لو أن الثعلب عاد سيدة مرة أخرى، ولكنه بالوضع الحالي يشعر بالقلق وعدم الرضا، وليس هذا الشعور مخزيًا لسياسي مشهور أو لكاتب ساحر، بل إن هذا لا يعني أكثر من أن مستر أسكويث لم يستطع أن يدفع البنسات الستة – رغم حبه الصادق للأدب – وأنه كان يرغب في دفعها ثم استردادها مرة أخرى في النهاية.

فالخيال إذن يطلب منا شيئًا إضافيًا.

فلنفرق الآن بين الإغراق في الخيال والتنبؤ وهما يتشابهان في أن لهما آلهتهما التي يعبدونها، ولكن هذه الآلهة تختلف، وكلاهما يحتوي على ما يشبه أساطير الأقدمين التي تجعلهما مختلفين عن الأوجه الأخرى لموضوعنا، والضراعة مرة أخرى ممكنة، دعنا الآن إذن بالنيابة عن الخيال، تتضرع إلى جميع الكائنات التي تسكن قريبة من سطح الأرض، والمياه الضحلة، والتلال الصغيرة، والآلهة والجنيات، وإلى هفوات الذاكرة، وجميع المصادفات الكلامية آلهة الغاب والتورية وكل ما هو من العصور الوسطى في هذا الجانب من القبور، لكننا لن نتفوه بضراعة حين نأتي إلى التنبؤ، وسنلجأ إلى كل ما يسمو عن إمكانياتنا، حتى لو كانت العاطفة البشرية هى التي تسمو عليها؛ سنلجأ إلى آلهة الهند، واليونان واسكندناوة ويهوذا، إلى كل ما هو خالد من العصور وإلى الشيطان لوسيفر ابن

الصباح، فبأساطيرهم القديمة سوف الوسطى، نفرق بين هذين النوعين من الروايات.

سيزورنا اليوم إذن عدد من الآلهة الصغيرة، وكنت أريد أن أسميهم جنيات لو لم ترتبط هذه الكلمة بالبلاهة (فهل تعتقد في وجود الجنيات ؟ كلا، أولًا حتى في أي ظروف) وستشد وتمط مادة الحياة اليومية في الاتجاهات المختلفة، وستتعرض الأرض لوخزات صغيرة دافعها الشر أو التفكير، وستسقط الأضواء الكشافة على أشياء ليس لها الحق في توقعها أو الترحيب بها، وحتى التراجيديا نفسها – التي لن تستبعد من هذا – سوف تلعب الصدفة فيها دورً لدرجة تجعلها تبدو وكأن كلمة واحدة ستضعفها، وتصل قوة الخيال إلى كل ركن من أركان الكون، ولكنها لا تصل إلى القوى التي تسيطر عليه، فهى لا تمس النجوم التي هى المخ بالنسبة للسماء أو المجموعة الكبيرة من القوانين الثابتة، والروايات من هذا النوع لها جوها الارتجالي وهذا هو السر في قوتها وسحرها.

وقد تحوي تخطيطًا فعليًا للشخصيات كما تحتوي على نقد قاس للسلوك والبدنية، وتشبهنا للحزمة الضوئية يجب أن يبقى، وإذا كان لابد وأن نتضرع لإله، فدعنا نتضرع قليلًا إلى هيرميس([1]) – حامل الرسائل واللص وقائد الأرواح إلى آخرة ليست بالمخيفة كثيرًا.

[1] - في الأساطير اليونانية القديمة ابن زيوس ملك الآلهة وكان يحمل الرسائل بين الآلهة . وهو في نفس الوقت، حامل العلم والفصاحة (المترجم).

وستتوقعون مني الآن أن أقول إن الكتاب الخيالي يملي علينا أن نقبل ما فوق الطبيعة، وسأقول هذا رغم أنفي لأن كل حديث عن موضوع هذه القصص يؤدي بها إلى مخالب أجهزة النقد التي يهمنا إنقاذها منها، وينطبق على هذه الكتب أكثر من غيرها القول بأننا لا نستطيع أن نعرف ما فيها إلا بقراءتها، كلما أنها تلجأ إلى أشخاصنا خاصة للتأثير فينا – فهى حفل في المعرض، ولذا أفضل ألا أقطع برأيي في هذا بقدر الإمكان فأقول إنها تطلب منا أن نقبل وجود ما فوق الطبيعة أو عدم وجوده.

وأوضح هذه النقطة بالإشارة إلى أعظم هذه الروايات وهى " تريسترام شاندي "، فعنصر ما فوق الطبيعة غير موجود في منزل " شاندي " ورغم ذلك فهناك ألف حادث يشير إلى أنه ليس بعيدًا عنه، ولن يكون غريبًا حقًا لو أن الأثاث في حجرة نوم مستر شاندي التي لجأ إليها يائسًا بعد أن سمع التفصيلات المحذوفة عن مولد ابنة قد دبت فيها الحياة مثل تصفيف شعر بيلندا في " سرقة خصلة الشعر "([1])

ولن يكون غريبًا لو أن الكوبرى الصغير الذي يخص" العم توبي " قادنا إلى ليليبت، وتمتاز الملحمة كلها بركود ساحر – فكلما أزداد عمل الشخصيات قل إنجاز العمل، وكلما قلت الأشياء التي يتحدثون عنها، زاد كلامهم، وكلما زاد تفكيرهم زادت رقتهم، وتميل الحقائق إلى كشف الماضي والغور فيه بدلًا من الوصول إلى المستقبل كما يحدث في الكتب الناجحة، والعناد الذي تمتاز به الأشياء الجامدة مثل حقيبة دكتور "

[1] - Pope : The Rape of the Lock.

سلوب " تثير شكوكنا، فمن الواضح أن هناك إلها يختبئ في " تريسترام شاندي " اسمه الفوضي، والقراء لا يمكنهم أن يقبلوه، والفوضى متجسدة تقريبًا، ولكن الكشف عن ملامحها البغيضة لم يكن من أعراض ستيرن.

هذا هو الإله الذي يكمن وراء هذه القطعة الفنية: جيش من الفوضى يصعب الحديث عنه، والكون كله مثل كستناء ساخنة ولا عجب أن دكتور جونسون وهو كاتب فوضوي وعظيم آخر – يكتب في سنة **1776** " لن يعيش شيء غير مألوف طويلًا، ولذا لم تدم " تريسترام شاندي "، ودكتور جونسون لم يكن ناجحًا دائمًا في أحكامه الأدبية، ولكن نظريته في صحة هذا الحكم تكاد لا تصدق.

هذا إذن يجب أن يستخدم في تعريفنا للإغراق في الخيال، فهو قد يشير إلى ما فوق الطبيعة ولكنه لا ينص عليه صراحة، لكنه كثيرًا ما يعبر عنه، ولو كان هذا التقسيم مفيدًا، لكتبنا قائمة بالطرق التي استخدمها الكتاب الخياليون مثل تقديم إله أو شبح أو ملاك أو وحش أو قزم أو ساحرة إلى الحياة العادية، أو تقديم الإنسان العادي إلى أرض محايدة أو المستقبل أو الماضي أو باطن الأرض أو البعد الرابع أو الغور إلى أقسام الشخصية، أو في النهاية طريقة التقليد الساخر أو الاقتباس، ويجب ألا تبلى هذه الطرق لأنها ستظل تطرأ على بال كتاب ذوي مزاج معين، وتستخدم استخدامًا جديدًا، ويهمنا أن نعرف أن عددها محدود جدًا وهذا يوحي بأن الحزمة الضوئية لا يمكن أن تستخدم إلا في طرق معينة.

وسأصطفي – كمثل على ما أقول – كتابًا حديثًا عن ساحرة " سحر فليكر "([1]) للكاتب نورمان ماتسون، لقد بدأ لي كتابًا جيدًا فأوصيت بقراءته صديقًا أحترم حكمه، وكان رأيه أنه كتاب رديء، وهذا شيء متعب بالنسبة إلى الكتب الجديدة، فهي لا تعطينا شعورًا بالاطمئنان أبدًا، ذلك الشعور الذي ينتابنا ونحن نقرأ الكتب الأدبية القديمة " وسحر فليكر " لا يكاد يحتوي على أي شيء جديد – فهكذا الروايات الخيالية – ما عدا القصة القديمة قدم الدهر عن الخاتم الذي تتفاءل به وتنتظر منه الخير فيجلب لك البؤس أو لا يجلب لك شيئًا على الإطلاق.

وفليكر وهو فتى أمريكي يتعلم الرسم في باريس – يأخذ الخاتم من فتاة في قهوة تخبره بأنها ساحرة، وما عليه إلا أن يتأكد مما يريد فيحصل عليه، ولكي تثبت له قصتها، ترتفع سيارة أو أوتوبيس تدريجيًا في الشارع وتنقلب في الهواء، أما المسافرون فلا يقفون بل يحاولون أن يظهروا وكأنه لم يحدث شيء، ولا يستطيع السائق الذي يقف على الرصيف في هذه اللحظة أن يخفي دهشته، وحين تعود سيارته سالمة إلى الأرض مرة أخرى يرى أنه من الأصوب أن يعود إلى مقعده وأن يقود السيارة كالمعتاد، وسيارات الأوتوبيس لا تدور ببطء في الفضاء، ويقبل فليكر الخاتم، وشخصية فليكر فريدة رغم قلة خطوطها، هذه الدقة تجعل الكتاب يسيطر على انتباهنا، ويزداد التوتر، بينما القصة مستمرة في سلسلة من الصدمات الخفيفة، وهي طريقة سقراط، ويبدأ الفتى بالتفكير في شيء

[1] - Norman Matson : Flecker,s Magic.

واضح مثل سيارة رولزرويس، ولكن أين يضع هذا الشيء الكبير ؟ ثم يفكر في امرأة جميلة، وماذا عن تحقيق شخصيتها ؟ أو نقود لها ؟ فهو يكاد يكون شحاذًا، قل إذن مليون دولار، ويجهز نفسه ليدير الخاتم نحو هذه الأمنية حين يتذكر أنه من الأحسن أن يطلب مليونين أو عشرة، ويدوي المال فيحيله إلى مجنون، ثم يحدث نفس الشيء حين يفكر في حياة طويلة، ويتمنى أن يموت في سن الأربعين كلا، بل الخمسين، أو المائة، إنه لشيء مخيف، مخيف، ثم يأتي إليه الحل، لقد أراد دائمًا أن يكون رسامًا عظيمًا، إذن فليكنه في الحال، ولكن أي نوع من العظمة يختار ؟ جيوتو ؟ سيزان ؟ كلا بالتأكيد: إنه يريد عظمته هو، ولكنه لا يعرف نوعها، ولذا يستحيل تحقيق هذه الأمنية أيضًا.

وتشرع عجوز مرعبة في إخافته ليل نهار وتذكره بالفتاة التي منحته الخاتم، فهي تعرف أفكاره وتأتي إليه بتردد قائلة: اطلب السعادة يا ولدي العزيز، ونعرف في الوقت المناسب أنها الساحرة الحقيقية – وما الفتاة إلا إحدى معارفها من البشر استخدامتها للاتصال بفلكير، وهي آخر الساحرات، وتشعر بوحدة قاتلة، وقد انتحر من بقي منهن في القرن الثامن عشر لأنهن لم يستطعن العيش في عالم نيوتن حيث " 2 + 2 = 4 "، وحتى عالم أينشتين ليست به اللامركزية الكافية لكي تعبدهن إلى الحياة، وقد تعلقت الساحرة دائمًا بأمل تحطيم هذا العالم، وهي تريد من الفتى أن يطلب السعادة لأن هذه الأمنية لم تطلب في تاريخ الخاتم كله.

" ربما كان فليكر هو أول رجل من العصر الحديث يجد نفسه في هذا الموقف ! أما سكان العالم القديم فقد كان لديهم القليل وكانوا يعرفون بالتأكيد ما يريدون، كما كانوا يعرفون الله القوي، وكانوا يطلقون لحاهم، ويجلسون في مقاعدة مريحة على بعد ميل من الحقول، وكانت الحياة رغم طولها تبدو قصيرة لأن الأيام كانت خالية من الأفكار والهموم.

" وكان الناس في تلك العصور القديمة المذكورة يحلمون بحصن جميل على تل عال يعيشون فيه حتى الموت، لكن التل لم يكن عاليًا بدرجة يسمح للإنسان بأن يرنو ببصره من النافذة إلى ثلاثين قرنًا مضت – كما يمكن أن يفعل الإنسان من منزل ذي طابق واحد، ولم يكن يوجد في الحصن مجلدات ضخمة مليئة بالكلمات وصور الأشياء التي يستخرجها الإنسان بحب استطلاعه الذي لا ينقطع الرمال والتربة في كل أركان العالم، وكان هناك شبه اعتقاد عاطفي في التنين، ولم يكن أحد يعرف أنه يحكي أن التنين كان يعيش على الأرض في زمن ما، وكان جد ذلك الرجل وجدته تنينات، ولم تكن هناك سينما تهتز كالأفكار على جدار أبيض، ولا حاكي (فوتوغراف) ولا آلات تصل عن طريقها إلى شعور بالسرعة، ولا أشكال هندسية للبعد الرابع ولا مقارنات في الحياة كالمقارنة بين الحياة في ووترفيل بمينوسوتا مثلًا، وباريس فرنسا، وكان الضوء في الحصن خافتًا مهتزًا، والطرقات بين الردهات مظلمة والحجرات تسبح في ظلال قائمة، وكان العالم الخارجي الصغير ممتلئًا بالظلال، وكان يهتز ضوء معتم فوق عقل الإنسان الذي كان يسكن

الحصن – وتحت هذا الضوء كانت هناك ظلال وخوف وجهل ورغبة في الجهل، وفوق كل ذلك لم يكن يوجد في الحصن فوق التل ذلك الشعور الذي يذهب بالأنفاس – بأن الإلهام وشيك الهبوط، وأن الإنسان بضربة واحدة سيضاعف قوته ويغير العالم مرة أخرى – إذا لم يكن اليوم فغدًا.

"كانت قصص السحر القديمة عبارة عن الأفكار البدائية لعالم بعيد صغير فقير – أو هذا على الأقل ما فكر فيه فليكر وهو ساخط، ولم يجد في القصص أي إرشاد، وكان هناك اختلاف كبير بين عالمه وعالمهم.

"وتساءل عما إذا كان قد تسرع في طرد الرغبة إلى السعادة ؟ وبدا أنه لن يصل إلى نتيجة بتفكيره فيها، ولم يكن عظيم الحكمة، فلم يطلب أحد في القصص القديم السعادة أبدًا، وتساءل عن السبب ؟

"إن عليه أن يخاطر ليرى فقط ماذا يحدث، وجعلته الفكرة يرتعد، وقفز من سريره وهو يذرع الغرفة ذات الأرض الحمراء وهو يفرك يديه.

"وهمس وهو يسمع الكلمات لنفسه وقد حرص ألا يلبس الخاتم " أريد أن أكون سعيدًا .. سعيدًا إلى الأبد " – وقرعت الكلمة الأولى قرعًا موسيقيًا كحبات من الحجارة الصلدة الصغيرة ناقوس خياله، ثم تلتها شهقة، إلى الأبد – وغاصت نفسه تحت صدمة لينة ثقيلة، وأحدثت الكلمة العالقة بأفكاره موسيقى نافرة وهى تختفي، " سعيد إلى الأبد – كلا .."

ويمزج نورمان ماتسون، الكاتب الخيالي الحق – مملكتي السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذي خلقه، ولن أبوح بنهاية القصة، فربما تكونون قد خمنتم عناصرها الرئيسية، ولكن هناك مفاجآت دائمًا في تفكير العقل النشيط، وسيدور الأدب الجيد إلى الأبد حول فكرة الأمنية هذه.

ولنتحول الآن عن هذا المثل البسيط لما فوق الطبيعة إلى مثل أكثر تعقيدًا، إلى كتاب ممتاز رائع ذي روح خفيفة ألا وهو رواية " زوليكا دوبسون "([1]) لماكس بيريم، كلكم تعرفون مس دوبسون، ومعرفتكم بها ليست شخصية وإلا ما كنتم موجودين هنا الآن، إنها تلك الآنسة التي أغرق كل طلبة أكسفورد أنفسهم في الأسبوع الثامن بسبب حبهم لها، عدا واحد ألقى بنفسه من النافذة.

هذا موضوع ممتاز لقصة خيالية، ولكن كل شيء يعتمد على طريقة معالجة الموضوع، وهو يعالج بمزيج من الواقعية، وسرعة البديهة، والسحر، والأساطير القديمة، وقد استعار ماكس أو خلق عددًا من الآلات الخارقة للطبيعة – وكان من العبث أن يعهد إلى زوليكا بواحدة منها وإلا أصبح العنصر الخيالي ثقيلًا أو خفيفًا، لكننا ننتقل إلى الأباطرة الذين يغطيهم العرق إلى اللآلئ السوداء والوردية، ثم إلى البوم الناعق، وتدخل إلهة الشعر كليو، إلى أشباح شوبان وجورج صاند، ونيلي أومرا،

[1] - Max Beebohm : Zuleika Dobson.

وكلما اختفى واحد ظهر آخر لكي يمسك هذا البساط الفاخر من أبسطة الرحمة.

"واخترقوا الميدان، ثم مروا عبر هاي ستريت إلى جروف ستريت، ونظر الدوق إلى برج مرتون، غريب أنه لازال قائمًا هنا الليلة بكل جماله الهادئ المتين، وهو لازال يرنو فوق الأسطح والمداخن إلى حصن ماجدلين، عروسه الحقة، وسيظل لقرون طويلة في المستقبل يقف هكذا ويرنو هكذا، وجفل، إن جدران أكسفورد لها طريقتها في أنها تجعلنا نبدو صغارًا، ولم يكن الدوق راغبًا في أن ينظر إلى مصيره على أنه شيء تافه.

"أجل، فكل ما هو معدني يسخر منا، فالخضرة التي تنفض أوراقها كل عام أكثر رأفة، وكانت أزهار الليلق والشجيرات الصغيرة التي تزين الطريق المسور المؤدي إلى مراعي كرايست تشيرش تتمايل وتومئ للدوق وهو يمر، وكانت تهمس " وداعًا يا صاحب السعادة " نحن ممتلئون أسى حقًا، لم نكن نجرؤ أبدًا على التفكير بأنك ستسبقنا في المنية، إننا نعتقد أن وفاتك مأساة كبرى، وداعًا، ربما تقابلنا في عالم آخر – هذا إذا كان لأعضاء المملكة الحيوانية أرواح خالدة مثلنا".

"ولم يكن الدوق بليغًا في التحدث بلغتهم، ومع هذا فقد وصل إليه وهو يمر بين هذه الزهور الرقيقة الثرثارة عبير تحياتهم.

وابتسم تعبيرًا عن امتنان غامض مهذب، مرة ذات اليمين ومرة إلى اليسار، خالقًا بذلك جوًا جميلًا "

أليس بهذه الفقرة وأمثالها جمال غير موجود في الأدب الجاد ؟ فمع أنها هزلية إلا أنها ساحرة، وعميقة رغم أنها مزركشة، وتتطاير الانتقادات عن الطبيعة البشرية لا كالسام ولكن على أجنحة الجينات، وقرب النهاية – تلك النهاية المخيفة التي كثيرًا ما تكون قاتلة للرواية، يضعف الكتاب تقريبًا، ولا يبدو انتحار كل الطلبة في أكسفورد أمرًا سارًا كما ينبغي أن يظهر حين ننظر إليه عن كثب، كما أن كشف أمر فوكس شيء بذئ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول إن هذا عمل عظيم – وهو أعظم عمل مترابط توصل إليه الخيال في عصرنا، كما أن المنظر الأخير في حجرة نوم زوليكا التي توحي بكوارث أخرى لا تشوبه شائبة.

"وتلاحقت أنفاسها وتسارعت ضربات قلبها وهى تحملق في سيدة المرآة دون أن تراها، ثم أدارت عجلتها وانزلقت سريعًا نحو المنضدة الصغيرة وكان عليها كتاباها واختطفت برادشو.

"ونحن دائمًا نتدخل بين براديشو وأي شخص يستشير أمامنا، وسألت " فيليساند ": " هل تسمح المدوازيل بأن أجد لها ما تبحث عنه ؟

"فردت زوليكا قائلة: "اسكتي"، ونحن دائمًا نصد، في أول الأمر، أي شخص يتدخل بيننا وبين برادشو.

"ونقبل دائمًا في النهاية التدخل، وقالت زوليكا وهى تناولها الكتاب " انظري إذا كان من الممكن أن نذهب مباشرة من هنا إلى

كمبردج، فإذا لم يكن هذا ممكنًا، فابحثي كيف يستطيع الإنسان أن يصل إلى هناك".

ونحن لا نثق أبدًا في الشخص الذي يتدخل، كما أن المتطفل نفسه – إذا أنت دققت البحث – لن يكون متحمسًا – وجلست زوليكا ترقب بحث خادمها الضعيف المحموم بشك وسخط.

"ثم قالت فجأة: " قفي، عندي فكرة أحسن كثيرًا " اذهبي مبكرة إلى المحطة وقابلي الناظر وأمري لي بقطار خاص يقوم الساعة العاشرة مثلًا.

"ثم قامت وهى تمدد ذراعيها فوق رأسها، وانفرجت شفتاها وهى تتثاءب، ثم تقابلنا في ابتسامة، ودفعت شعرها بكلتا يديها عن كتفيها، ثم لفته في عقدة سائبة، وبخفة دلفت إلى فراشها... "

وهكذا كان يجب أن تأتي زوليكا إلى هذا المكان، ولكن يبدو أنها لم تصل أبدًا، ويمكننا أن نفترض أن قطارها الخاص لم يبدأ رحلته بسبب تدخل الإلهة إذ أن الاحتمال الأكثر هو أنه مازال على خط جانبي في بلتشي.

ومن الطرق التي ذكرتها في قائمتي (التقليد الساخر) و"الاقتباس "وافحص الآن هاتين الطريقتين بمزيد من التفصيل، فالكاتب المغرق في الخيال يقتبس هنا من القصص القديمة مؤلفًا يستخدمه كإطار أو ينبوع

يأخذ منه ما يناسب أغراضه، ويوجد مثال بدائي لهذا في (جوزيف أندروز)([1]) فقد استخدم فليدنج (باميلا) كقصة فكاهية قديمة.

وقد اعتقد أن إيجاد أخ لباميلا شيء فكاهي، فاختاره خادمًا طاهر العقل يرفض غرام (ليدي بوبي) كما رفضت " باميلا " مستر ب، ثم جعل ليدي بوبي عمة لمستر ب، وهكذا استطاع أن يسخر من ريتشاردسون وأن يعبر بطريقة عرضية عن آرائه في الحياة، وكانت آراء رتشاردسون في الحياة من النوع الذي لا يقنع إلا بخلق شخصيات متماسكة نامية، وبنمو شخصية " القس آدمز " " ومسز سليتلوب " يتوقف الإغراق في الخيال، فيصير عمله مستقلًا، و " جوزيف أندروز " (ولها أهمية تاريخية أيضًا) تثير اهتمامنا كمثال للبداية الخادعة، ويبدأ كاتبها بتمثيل دور الأبله في عالم رتشاردسون ثم ينتهي كشخص جاد في عالم من صنعه – عالم توم جونز وأميليا.

والتقليد الساخر والاقتباس لهما مزايا ضخمة لوائيين معينين، خاصة لأولئك الذين يملكون المعرفة الغزيرة والعبقرية الأدبية المتوفرة، أولئك الذين لا ينظرون إلى العالم على أنه يتكون من أفراد من الرجال والنساء، أو بمعنى آخر أولئك الذين لا يجذبهم بسهولة خلق الشخصيات، فكيف يبدأ أمثال هؤلاء الرجال الكتابة ؟ قد يلهمهم كتاب موجود أو تقليد أدبي – فقد يجدون في حواشيه نموذجًا يستخدمونه كبداية أو يستمدون من دعائمه قوة، ورواية لويس ديكسون الخيالية " المزمار السحري "([2])

---

[1] - Joseph Andrews.

[2] - Lewis Dickinson : The Magic Flute .

تبدو كأنها خلقت بهذه الطريقة، فقد استمدت عالمها من قصة موزارت القديمة، ويقف تامينو وسارتسو، وملكة الليل في مملكتهم المسحورة مستعدين لأفكار الكاتب، وبمجرد أن يصب أفكاره، تدب فيهم الحياة ويولد عمل جديد رائع، نفس الكلام صحيح عن رواية خيالية أخرى يمكن وصفها بأي شيء إلا الروعة ألا وهى " يوليسيس " لجيمس جويس([1]) هذا الإنتاج المشهور – الذي قد يكون أعظم تجربة أدبية أجريت في عصرنا – ما كان ليتم لولا أن جويس اتخذ عالم " الأوديسا " مرشدًا له وهدفًا.

وأنا الآن ألمس وجهًا واحدًا لرواية " يوليسيس ": فهى أكثر من إغراق في الخيال – فهى محاولة عنيدة لتغطية الكون بالطين، وأنزعة فيكتورية مقلوبة، هى محاولة لإنجاح الغضب والقذارة حيث فشلت الطيبة والنور، هى تبسيط لشخصية الإنسان يقوم به الكاتب لصالح الجحيم، وكل تبسيط جذاب، وكلها تقودنا بعيدًا عن الحقيقة (القريبة من الفوضى " في " تريسترام شاندي ") ويجب ألا تخدعنا " يوليسيس " بأنها تحتوي على دروس أخلاقية – وإلا اضطررنا أيضًا إلى الكلام عن مسز همفري وارد، وكل ما يهمنا من أمرها هو أن جويس – عن طريق القصص القديم – استطاع أن يخلق هذه المرحلة الغريبة وتلك الشخصيات التي كان يحتاج إليها.

---

[1] - J/l ames Joyce : Ulysses.

وحوادث الأربعمائة ألف كلمة هذه تشغل يومًا واحدًا، والمنظر هو دبلن، والفكرة عن رحلة، رحلة الرجل الحديث من الصباح حتى منتصف الليل، من السرير إلى الأعمال القبيحة التافهة إلى جنازة، ثم مكتب الجرائد والمكتبة والخمارة والمراحيض والرقاد في المستشفى والتسكع على الشاطئ، وبيت الدعارة، قهوة صغيرة ومنها إلى السرير مرة أخرى، وهي مترابطة لأنها تعتمد على رحلة بطل في بحار الإغريق، كما يتدلى الخفاش من سقف البناء.

ويوليسيس نفسه هو مستر "ليوبو لدبلوم" – رجل اعتنق اليهودية، شره، شهواني، خجول، غير معتز بكرامته، مهوش التفكير، سطحي، رحيم، ويبدو في أسوأ حالاته حين يحاول أن يكون طموحًا وهو يحاول أن يكتشف الحياة عن طريق الجسد، وبنيلوب هي مسز " ماريون بلوم " وهي سيرانو عفى عليها الدهر، لا تصد أحدًا من عشاقها، أما الشخصية الثالثة فهي "ستيفان ديدالوس" الشاب، وهو الذي يتعرف عليه يلوم كاتبه الروحاني كما يتعرف يوليسيس على تليماكوس ابنه الحقيقي ويحاول ستيفان أن يكتشف الحقيقة عن طريق العقل، وقد قابلناه قبل الآن في "صورة الفنان شابًا"([1]) وهو الآن جزء من ملحمة القاذورات والخداع هذه، ويتقابل هو وبلوم في منتصف الطريق في مدينة الليل (وهي تشبه قصر سيركي في هوميروس شبهًا جزئيًا، كما تشبه أيضًا هبوطه إلى الجحيم)، وفي طرقاتها القذرة التي تتصل بعالم الأرواح، يبدآن صداقتهما البسيطة ولكنها صداقة حقة، هذه هي القدة في الكتاب، وهنا

[1] - James Joyce : The Portrait of the Artist as a young ma.

– كما في الكتاب – تزدحم القصص القديمة الصغيرة وتزدهر براعمها، مثل ديدان بين قشور ثعبان سام، وتمتلئ السماء والأرض بحياة جهنمية، وتذوب الشخصيات وينقلب الأفراد من جنس إلى آخر، إلى أن يشترك الكون كله حتى مستربلوم المحب للهو، في تهريج خال من كل مرح.

وهل نجحت الرواية ؟ كلا؛ لم تنجح تمامًا، فلا يمكن أن ينجح الاحتجاج في الأدب سواء في جوفنال أو سويفت أو جويس، فالكلمات بطبيعتها لا تلاءم بساطته، فمنظر مدينة الليل لا ينجح إلا في إقحام خيالات جديدة فهى جمع مخيف للذكريات، هذه الطريقة تبعث في نفوسنا بعض الرضى، لكن التجارب المشابهة تستمر بطول الكتاب، والغرض منها هدم كل شيء وخاصة المدينة والفن، وذلك بقلبها من الداخل إلى الخارج ومن أعلى إلى أسفل، وقد يظن بعض المتحمسين أن " يوليسيس " يجب ألا تذكر هنا ولكن في الفصول القادمة تحت عنوان " التنبؤ "، وأنا أفهم هذا النقد على أني أفضل أن أذكر هنا مع " تريسترام شاندي " و " سحر فليكر " و " زوليكا دوبسون " و " المزمار السحري " لأن ثورة جويس، مثلها مثل سعادة الكتاب الآخرين أو هدوئهم، تبدو خيالية في أصلها وتنقصها النغمة التي سوف نسمعها بعد لحظات.

لذا يجب أن نستمر في الحديث عن فكرة القصص الخرافية القديمة بطريقة أكثر إلمامًا.

(التنبؤ)

Prophecy

لا نعني هنا التنبؤ بمعناه الضيق ألا وهو التكهن بحوادث المستقبل، كما أنه لا يهمنا كثيًرا كطريق يوصلنا إلى الفضيلة، فما يثير اهتمامنا اليوم – وما يجب أن نتجاوب معه، لأن كلمة " اهتمام " هى الكلمة المناسبة الآن – هو رنة في صوت الروائي، رنة ربما يكون مزمار الخيال أو بوق قد أعدّنا لها، فالكون – أو أي شيء يتعلق بالكون – هو موضوع الروائي، لكنه ليس من الضروري أن "يقول" شيئًا عن الكون،

فهو يشرع في الغناء وغرابة الغناء المنبعث في ردهات القصص تحدث في نفوسنا صدمة، وقد نتساءل كيف ترتبط الأغنية بمقومات العقل والمنطق ؟ وسنجيب أن " الارتباط لن يكون تامًا " فالمغني لن يجيد دائمًا متسعًا لنشاطه، وستتحطم الكراسي والنضد، وسيحدث أن تتخيل الرواية التي مرت بمؤثرات شعرية نغمة مكسورة، فتبدو كحجرة استقبال عقب زلزال أو حفلة للأطفال، وسيفهم قراءة د. ه. لورانس ما أعنيه.

فالتنبؤ – كما نقصده – عبارة عن نغمة للصوت، وقد تشير إشارة غير مباشرة إلى العقائد التي جاءت إلى البشرية – مثل المسيحية

والبوذية، والازدواجية، والشيطانية، أو مجرد بلوغ الحب الإنساني أو الكراهية مرتبة القوة لدرجة تضيق بهما إمكانياتهما العادية، ولن نهتم بطريقة مباشرة بوجهة نظر معينة نفضلها على غيرها فيما يتعلق بالكون.

وسنقترب أكثر من أي وقت آخر في هذه المحاضرة – التي توحي بأنها ستكون محاضرة غامضة زائفة في عظمتها – من دقائق الأسلوب، من جملة الروائي وما نشير إليه، وما تحتويه من معنى بين طياتها، سوف نهتم بحالة الروائي العقلية وبالكلمات التي يستخدمها فعلًا، وسنتجاهل مشاكل التفكير السليم بقدر ما نستطيع، وأقول بقدر ما نستطيع لأن الروايات كلها تحتوي على مقاعد ونضد، وهذه الأشياء هى أول ما يبحث عنه قراء القصص، ويجب أن نعرف وجهة نظره قبل أن نحكم ليه بالتصنع أو تشتت الأفكار، فهو لا ينظر البته إلى النضد والمقاعد، لذا فهى ليست في بؤرة، أما نحن فبدلًا من أن ننظر إلى ما في بؤرته لا نرى إلا كل ما هو بعيد عنها – ثم من فرط جهلنا نسخر منه.

سبق أن قلت إن كل وجه من أوجه الرواية يتطلب استعدادًا مختلفًا من القارئ، حسنًا، فالوجه المعروف بالتنبؤ يتطلب صفتين: التواضع، واستبعاد روح الفكاهة، وأنا لا أكن لصفة التواضع إلا إعجابًا محدودًا فقط، فهى غلطة كبرى في الكثير من نواحي الحياة كما أنها تتدهور فتصبح دفاعًا عن النفس أو رياء، لكن التواضع مهم لنا الآن، فلولاه لما سمعنا صوت نبي، ولا تتطلع عيوننا إلى عظمته، أما عن روح الفكاهة فهذا ليس مكانها: فهذه اللازمة التي لها قيمتها في حياة الرجل

المثقف يجب أن تطرح جانبًا، فالإنسان – مثل أطفال المدرسة – لا يستطيع أن يتحاشى الضحك أمام أستاذه – فرأسه الصلعاء منظره غريب – لكن الإنسان يجب أن يقلل من الضحك وأن يعرف أنه مجرد طعام للدبية وليست له أية فائدة للنقد.

ولنفرق الآن بين من يتنبأون من الكتاب وغيرهم من الناس، هناك روايتان ترعرعا في ظل المسيحية، ورغم أنهما تركاها بعد تأمل وتفكير، إلا أنهما لم يتركا الروح المسيحية ولم يريدا أن يتركاها، وفسراها على أنها روح محبة، وكان من رأيهما أن الإنسان يعاقب لما يرتكبه من آثام، وأن هذه العقوبة بمثابة تطهير، كما أنهما لم ينظرا إلى هذه المسألة بقلة ! كتراث الإغريقي القديم أو الهندوسي الحديث، بل نظرا إليها والدموع تترقرق في أعينهما، فقد شعرا بأن الشفقة هى الجو الذي تمارس فيه الفضيلة منطقها وإلا كان هذا المنطق ناقصًا لا معنى له، فما فائدة أن يعاقب المذنب ويتطهر إذا لم يكن هناك شيء آخر يضاف إلى هذا التطهير، كعلاقة سماوية ؟ ومن أين يجيء هذا الشيء الإضافي ؟ لا من الآلات، ولكن من الجو الذي تحدث فيه هذه العملية، من الحب والشفقة اللتين (كما كانا يعتقدان) تنبعان من الله.

كم كان هذان الروائيان متشابهين ! مع أن واحدًا منهما جورج إليوت والآخر دستويفسكي.([1])

---

[1] - George Eliot, Dostoevsky.

قد يقال إن لدى دستويفسكي القدرة على كشف الغيب، هكذا كانت جورج إليوت أيضًا وليس من السهل أن تفصل بينهما في تصنيفنا، رغم أن الفصل بينهما أمر واجب، لكن الاختلاف بينهما سيتحدد بالضبط حالما أقرأ فقرتين من إنتاجهما، سوف تبدو الفقرتان متشابهتين لمن يقوم بالتصنيف: أما بالنسبة لشخص له أذن موسيقية فسيكتشف أن الاثنين من عالمين مختلفين.

وسأبدأ بفقرة من " آدم بيد " كانت مشهورة جدًا من خمسين سنة، كانت هيتي في السجن بعد أن حكم عليها بالإعدام لقتلها أبنها غير الشرعي، وهى ترفض أن تعترف، كما أنها قاسية غير نادمة، وتأتي دينا – وهى عظوة في إحدى الجمعيات الدينية – لزيارتها، " وبدأت دينا تشك أن هيتي تعرف شخصية من تجلس إلى جوارها، وبدأ شعورها بوجود سماوي يزداد أكثر فأكثر، كما لو كانت شفقة إلهية تلك التي تدق في قلبها وترغب في إنقاذ هذه المخلوقة البائسة، واضطرت أخيرًا إلى الكلام ليعرف إلى أي مدى كانت هيتي تشعر بالحاضر.

" وقالت برقة: هيتي، هل تعرفين من هذه التي تجلس بجانبك ؟ " فأجابت هيتي بتؤده: " أجل، إنها دينا " وأضافت بعد فترة " لكنك لن تستطيعي أن تفعلي من أجلي شيئًا، لن تستطيعي أن تجعليهم يفعلون أي شيء، سوف يشنقوني يوم الاثنين، واليوم الجمعة، " هيتي ؟ يوجد كائن آخر سواي في هذه الحجرة، كائن قريب منك.

" فهمست هيتي بصوت خائف من ؟ "

"كائن كان معك دائمًا في كل ساعات الإثم والمتاعب، كائن عرف كل فكرة من أفكارك – ورأى أين ذهبت، أين رقدت وأين استيقظت بعد ذلك، وكل ما حاولت إخفاءه من أفعال في الظلام، ويوم الاثنين حين لا أستطيع أن أتبعك وحين تعجز ذراعاي عن الوصول إليك، حين يكون الموت قد فرق بيننا، سيكون معك حينئذ الموجود معك الآن ويعرف كل شيء فلا فرق سواء عشنا أو متنا، فنحن دائمًا في حضرة الله".

"أواه يادينا، ألا يستطيع إنسان أن يفعل شيئًا من أجلي؟ هل سيشنقونني بالتأكيد ... ؟ لو تركوني لأعيش، ما كان ليهمني ... ساعديني ... لا أستطيع أن أشعر بشيء مما تشعرين به ... إن قلبي مفعم بالقسوة.

وأمسكت دينا باليد المتشبثة بها وتجمعت كل روحها في صوتها: " ... احضر، أيها الإله العظيم دع الموتى يسمعون صوتك، دع أعين العميان تتفتح، دعها لا ترتعد من شيء، إلا من الإثم الذي يفصلها عنك، أذب قلبها القاسي، افتح الشفاة المغلقة، دعها تصيح بكل روحها " يارب، لقد أذنبت " وهنا أخذت هيتي تشج وهى بذراعيها حول رقبة دينا:

"دينا، سوف أتكلم .. – سوف أخبرك ... لن أخبي شيئًا بعد الآن ... لقد فعلتها يا دينا ... دفنت في الغابة ... الطفل الصغير ... وبكى ... سمعت بكاءه ... حتى بعد أن ابتعدت ... طوال الليل وعدت مرة أخرى لأنه كان يبكي ".

وسكتت، ثم تحدثت بسرعة بصوت عال متوسل.

"واعتقدت أنه ربما لم يمت، ربما عثر عليه إنسان، لم أقتله – لم أقتله بنفسي، ولقد وضعته هناك وغطيته، وحينما وضعته هناك وغطيته، وحينما عدت كان قد اختفي ... لم أعرف كنه شعوري حتى اكتشفت أن الطفل اختفى، وحينما وضعته هناك، كنت أحب أن يجده شخص وينقذه من الموت، ولكني حين اكتشفت أنه اختفى، صعقني الخوف ووقفت كالحجر، لم أفكر أبدًا في ترك مكاني، كنت أشعر بضعف شديد، كنت أعرف أني لن أستطيع أن أجري وأن كل شخص سيراني سوف يعرف قصة الطفل، وتحول قلبي إلى حجر، لم أستطيع أن أطلب شيئًا أو أن أحاول شيئًا، كان يبدو كأني سأبقي هناك إلى الأبد، وأنه لن يتغير شيء لكنهم جاؤوا وأخذوني بعيدًا ".

وصمتت هيتي، لكنها ارتعدت مرة أخرى، كما لو كان هناك شيء لازال يطاردها، وانتظرت دينا، وكان قلبها قد امتلأ ودموعها لابد ستسبق كلماتها، وانفجرت هيتي أخيرًا في نشيج.

"دينا، هل تعتقدين أن الله سيمحو ذلك البكاء وذلك المكان في الغابة، بعد أن اعترفت بكل شيء ؟ "

"دعينا نصلي، أيتها المذنبة المسكينة، دعينا نركع مرة أخرى ونصلي "وأنا لم أوف هذا المنظر حقه لأني اضطررت إلى بتره، مع أن جورج إليوت تعتمد على التطويل – فهى لا تعرف التزويق في الأسلوب.

والمنظر هنا به إخلاص، وتماسك، وشعور رحيم، تتخلله الروح المسيحية، فالإله الذي تستدعيه دينا هو قوة فعالة للكاتبة أيضًا، فهو لم يستدع ليؤثر في مشاعر القارئ، فهو شيء طبيعي يصاحب خطأ الإنسان وآلامه.

والآن قارن هذا بالمنظر الآتي من " الأخوة كارامازوف " (حيث يتهم " ميتيا " بقتل والده، وهو يشعر بالذنب من الناحية الروحية لا من الناحية الفنية).

"وبدأوا يراجعون شروط الاتفاق للمرة الأخيرة، وقام ميتيا وترك كريسه إلى ركن بجوار النار، ورقد على صندوق كبير مغطى بسجادة، وفي الحال استغرق في النوم.

"ورأى حلمًا غريبًا، لا يناسب المكان أو الزمان إطلاقًا، كان مسافرًا في مجاهل الصحراء الروسية حيث كان من زمن طويل، وكان يركب عربة يجرها زوج من الخيل يقودها فلاح، وعلى مسافة غير بعيدة كانت هناك قرية، كان يستطيع أن يرى الأكواخ السوداء، وقد هدم الحريق الأكواخ، لا يظهر منها إلا الألواح المحترقة، وكانت هناك وهم يخترقون القرية فلاحات اجتمعن على جانب الطريق، نساء كثيرات، صف كامل منهن، كلهن مخيفات واهنات، وقد غطى لون بني وجوههن، وخاصة امرأة كانت تقف على الطرف، امرأة طويلة عجفاء، تبدو في سن الأربعين رغم أنها كان يمكن أن تكون في العشرين، ذات وجه طويل نحيل وكان بين ذراعيها طفل صغير يبكي، وقد بدا ثدياها جافين ليس فيهما

نقطة واحدة من اللبن، واستمر الطفل في بكائه، ومد يديه الصغيرتين بقبضتيهما الصغيرتين الزرقاوين من البرد.

" وسأل ميتيا وهم يندفعون بمرح، لماذا سبكون ؟ لماذا يبكون ؟ " فأجاب السائق: " إنه الرضيع، إن الرضيع يبكي "

" وتأثر ميتيا من قوله: " الرضيع " بطريقته الريفية، وأعجبه أن يسميه الفلاح " الرضيع " كانت هناك رحمة أكثر في هذه التسمية، " وقال ميتيا بإصرار وغباء، ولكن لماذا يبكي ؟ ولماذا يتركون ذراعيه الصغيرتين عاريتين ؟ لماذا لا يغطونهما ؟.

" لماذا ! لأنهم فقراء، أتت عليهم النار، ليس لديهم خبز إنهم يسألون الناس في الطريق لأن النار أحرقت دورهم. "

وبدأ ميتيا وكأنه لازال يفهم " كلا، كلا، خبرني لم نقف هؤلاء الأمهات الفقيرات هناك ؟ لم يكون الناس فقراء ؟ لماذا يكون الرضيع فقيرًا ؟ لماذا تكون مجاهل الصحراء جرداء ؟ لماذا لا يحتضنون بعضهم البعض ويتبادلون القبل ؟ لماذا لا يغنون أغاني المرح ؟ ولماذا اسودت وجوههم هكذا من البؤس الحالك ؟ لماذا لا يطعمون الرضيع ؟

" ورغم أن أسئلته كانت خالية من العقل والشعور، إلا أنه أحس بأنه يريد أن يوجهها فقط، وأنه كان عليه أن يوجهها بهذه الطريقة، وشعر كما لم يشعر أبدًا، من قبل أن عاطفة قوية من الحنان تغزو قلبه، وأنه يريد أن يبكي، وأنه يريد أن يفعل لشيئًا من أجلهن جميعًا، حتى يكف

الطفل عن البكاء، وحتى لا تبكي المرأة العجفاء ذات الوجه الأسود، وحتى لا يذرف أحد الدمع من هذه اللحظة، كان يريد أن يفعل ذلك حالًا، حالًا، غير عابئ بجميع العقبات، بكل اندفاع آل كارامازوف ... وانشرح قلبه، ولشق طريقة إلى الأمام نحو الضوء، وحن إلى أن يعيش، أن يجري ويجري، نحو الضوء الذي أيومئ إليه، ون يسرع ويسرع، الآن في الحال.

" وصاح وهو يفتح عينيه ويجلس فوق الصندوق، كما لو كان يفوق من إغماء، وهو يبتسم بسعادة " ماذا " ؟ أين ؟ كان يقف أمامه " نيكولاي بارفينوفتش "وهو يقترح عليه أن يقرأ له شروط الاتفاق بصوت عال ليوقعه، وخمن ميتيا أنه نام ساعة أو أكثر، لكنه لم يسمع بارفينوفتش، فقد انتبه فجأة لحقيقة، وهى أنه كانت توجد وسادة تحت رأسه، لم تكن هناك حين اضطجع على الصندوق من شدة التعب.

" وصاحبلهجة بها رنة الفرح والاعتراف بالجميل " من وضع تلك الوسادة تحت رأسي ؟ من ذا الذي رأف بحالي ؟ وانهمرت الدموع وهو يتحدث كما لو كانت الشفقة التي أبديت نحوه شيء عظيم.

" ولم يعرف أبدًا من ذلك الإنسان الرحيم، ربما كان أحد الشهود القرويين، أو ربما كانت سكرتيرة نيكولاي بارفينوفتش الصغيرة قد فكرت بشفقتها في أن تضع الوسادة تحت رأسه، لكن روحه كلها كانت ترتعش ودموعه تنهمر، واتجه نحو المائدة وقال إنه سيوقع ما يريدون.

" لقد رأيت حلمًا جميلًا أيها السادة " قالها بصوت غريب، بينما شاع فيّ وبجهور جديد: نور الفرح . " والفرق بين هاتين الفقرتين أن الكاتب الأول واعظ، أما الثاني فمتنبي، فجورج إليوت رغم أنها تتحدث عن الله، لا تغير بؤرتها أبدًا، فالله والمناضد والكراسي كلهم يجمعهم نفس المكان ولم نشعر نتيجة لذلك ولو للحظة واحدة أن الكون كله في حاجة إلى الشفقة أو المحبة اللتين لا حاجة بنا إليهما إلا في حجرة سجن هيتي، أما في دستويفسكي فالشخصيات والمواقف تمثل أشياء أعظم منها، يحف بها الخلود، رغم أنها تظل أفرادًا إلا أنها تمتد لتشملها وتأخذها تحت جناحها، ويمكن أن يطبق الإنسان عليها قول القديسة كاتربين في سينا بأن الله في الروح كما أن الروح موجودة في الإله كما أن البحر موجود في السمك كما يوجد السمك في البحر، وكل جملة يكتبها تدل على هذا الامتداد، هذه الدلالة هى الوجه الذي يتميز به عمله، فهو روائي عظيم بالمعنى العادي أي أن شخصياته ترتبط بالحياة العادية وتعيش أيضًا في بيئتها الخاصة، وهناك حوادث تثير اضطرابنا وهكذا، كما أن له عظمة الأنبياء، هذه العظمة التي لا تنطبق عليها مستوياتنا العادية.

هذه هى الهوة التي تفصل بين هيتي وميتيا، رغم أنهما يسكنان نفس العالمين الخرافيين بما فيهما من أخلاق، وإذا أخذنا هيتي بمفردها وجدناها ملائمة تمامًا، فهى فتاة فقيرة، أحضروها لتعترف بجرمها، فيسمو تفكيرها، لكن ميتيا لو أخذناه بمفرده، لكان غير ملائم، فهو لا يبدو حقيقيًا إلا بالأشياء التي يرمز إليها، وعقله لا يمكن أن يحده إطار على الإطلاق، فلو أخرجناه لبدا وكأنه ممزق من رسم أو ناقص، وقد نبدأ في تفسير سلوكه

فنقول إنه كان شاكرًا بدرجة غير عادية بسبب الوسادة لأنه كان متعبًا من العمل، فهو مثال الروسي حقًا، لكننا لن نفهمه حتى نرى أنه يمتد، وأن الجزء منه الذي ركز عليه دستويفسكي بؤرته لم يتسلق على الصندوق الخشبي ولا حتى في أرض الأحلام، لكنه في أرض تستطيع بقية البشرية أن تلحقه فيها، وميتيا هو كل واحد منا، وكذا هو الخلق الروائي أيضًا، فالصورة هنا لا تصبح واحدًا منا، فميتيا هو ميتيا كما أن هيتي هى هيتي، أما الامتداد أو الانصهار، والاتحاد عن طريق الحب والشفقة، فتحدث كلها في منطقة يشار إليها ضمنًا، وربما كان القصص هو الطريق الخاطئ إليها، فعالم آل كارامازوف، وميشكين وراسكو لنيكوف، وعالم موبي ديك الذي سندخله قريبًا، هذا العالم ليس قناعًا، ولا هو رمز، إنه عالم القصص العادي، لكن أثره يمتد إلى الماضي.

وليدي برترام المرحة بجسدها الدقيق التي تحدثنا عنها منذ مدة – ليدي برترام وهى جالسة على أريكتها مع بيج – قد تساعدنا في هذه الأمور العميقة، لقد قررنا أن ليدي برترام شخصية مسطحة ثابتة، يمكنها أن تمتد إلى شخصية مستديرة حين يتطلب منها سير الحوادث ذلك، بينما ميتيا – شخصية مستديرة، وهو قادر على الامتداد، وهو لا يستطيع أن يخفي شيئًا { تصوفيًا }، ولا يعني شيئًا { رمزيًا }، ماهو إلا مجرد ديمتري كارامازوف، ولكن لكي تكون مجرد شخص في دستويفسكي يجب أن ترتبط بكل الآخرين منذ القدم.

ونتيجة لذلك ينساب التيار الهادر فجأة – في رأيي – في الكلمات التي يختم بها " لقد رأيت حلمًا جميلًا أيها السادة "، فهل رأيت أنا ذلك الحلم الجميل أيضًا ؟ كلا، فشخصيات دستويفسكي تطلب منا أن نشاطرها شيئًا أعمق من تجاربها، فهى تنقل إلينا إحساسًا بعضه جسدي – إحساسًا بالغوص في كرة شفافة – وبرؤية تجاربنا وهو تطفو بعيدًا فوقنا على سطحها، دقيقة، بعيدة لكنها تخصنا، أما نحن فما زلنا بشرًا، لم نفقد شيئًا، لكن " البحر في السمك كما أن السمك في البحر ".

ونحن هنا نلمس حدود موضوعنا، فنحن لا نهتم برسالة المتنبئ، أو أننا متمون بها بأقل درجة ممكنة، ذلك إذا استحال فصل الموضوع عن الطريقة التي يعالج بها، إن ما يهمنا هو رنة صوته، أغنيته، وقد ترى هيتي حلمًا جميلًا في السجن وسيناسبها هذا، يناسبها بطريقة مقنعة، ولكن لن يؤدي الغرض، وستقول دينا إنها مسرورة، وتقص هيتي حلمها ولكنه – بعكس حلم ميتيا – سيربط بالعقدة ارتباطًا منطقيًا، وستقول جورج إليوت شيئًا مناسبًا عطوفًا عن الأحلام الجميلة عامة وتأثيرها المفيد الذي لا يمكن تفسيره على الأفئدة المعذبة، فالمنظران هنا هما نفس المنظرين، إلا أنهما يختلفان كلية، وكذا يختلف الكاتبان والكاتبان.

وتظهر نقطة أخرى، فالروائي المتنبئ يتمتع بامتيازات غير طبيعية، ولذاكان من المفيد أن ندعه أحيانًا يدخل حجرة الاستقبال حتى لو كان حساب الأثاث، فربما يحطمه ويخربه ولكن ربما يلقي عليه ضوءًا، وكما قلت عن الكاتب الخيالي، فهو يحرك حزمة من الضوء يسلطها بمهارة على

الأشياء التي يعلوها غبار المنطق فيضفي عليها حياة لا يمكن أن تظهر لنا وهى في أماكنها، هذه الواقعية المخففة تتخلل كل الأعمال العظيمة لدستويفسكي وهرمان ميلفيل مستخرجات الحوت (فهو يقول لقد وجدت دائمًا أن الأشياء البسيطة هى أعقد الأشياء)، كما يستطيع د. ه. لورنس أن يصف حقلًا تغطيه الحشائش والزهور أو مدخلًا إلى فريمانتل، ويبدو أن الأشياء الصغيرة التي في المقدمة هى ما يحرص عليه الروائي المتنبئ في بعض الأوقات – فهو يجلس بينهما هادئًا مشغولًا بها مثل طفل يشهد ألعابًا مثيرة، بم يشعر الروائي أثناء هذا السكون ؟ هل هو شكل آخر من أشكال الاضطراب، أم هل هو يستريح ؟ لا نستطيع أن نعرف، لاشك أن هذا هو ما يشعر به أ، أ حيثما يعمل في مصنع القشدة، وهو نفس ما يشعر به كلوديل حينما يمارس دبلوماسيته، ولكن ما هو هذا الشيء ؟ إنه على أية حال ما يميز هذه الروايات ويمدها بالعنصر المثير في العمل الفني: أي بخشونة السطح، وبينما هى تمر أمام أعيننا نراها مليئة بالخدوش والتجاويف والكتل والقمم المدببة التي تجعلنا نطلق صيحات خفيضة تدل على الموافقة أو الاعتراض، وحينما تنتهي، ننسي خشونة السطح فتصبح ملساء كالقمر.

فالقصصي المتنبئ له إذن مميزات محددة؛ فهو يطلب التواضع واستبعاد روح الفكاهة، وهو يمتد إلى أعماق النفس – رغم أننا لا ينبغي أن نستنتج من المثل الذي اقتبسناه من دستويفسكي أنه يمتد دائمًا ليصل إلى الحب والشفقة، وواقعيته تأتي في فترات متقطعة، كما أنه يعطينا إحساسًا بأغنية أو صوت، ولا تشبه هذه القصص تلك التي تغرق في

الخيال لأن وجهها يتجه نحو الوحدة بينما الثانية تنظر هنا وهناك، والفوضى فيها شيء عابر، أما في الإغراق في الخيال فهى عنصر أساسي – وتريسترام شاندي يجب أن تكون فوضى، أما زوليكا دوبيسون فيجب أن تغير القصص الخرافية القديمة دائمًا، ويتصور الإنسان أن المتنبئ قد يشط أكثر مما يستطيع الكاتب الخيالي أن يفعل فهو في حالة عاطفية أعمق وهو يؤلف، وهذا الوجه غير متوفر عند كثير من الوائيين، بو([1]) مثلًا يكتب بطريقة عارضة وهو ثورن(65) يدور بقلق حول مشكلة خلاص الفرد من آثامه ولا يستطيع أن يتحرر منها، وقد يبدو هاردي(65) الفيلسوف والشاعر العظيم وكأن له مطالب في هذا الصدد، ولكن رواياته مجرد نظرات عابرة فهى لا تعطي أصواتًا، قد يضطجع الكاتب إلى الخلف لكن شخصياته لا تنظر إلى الخلف، فهو يرينا إياهم وهو يرفعون أذرعتهم في الهواء ثم ينزلونها، وهم قد يمثلون آلامنا لكنهم لن يستطيعوا التوسع فيها أقصد أن " جود " لن يستطيع أبدًا أن يخطوا إلى الأمام وأن يطلق سراح طوفان من عواطفنا بقوله: " أيها السادة، لقد رأيت حلمًا سيئًا " وكونراد(65) تقريبًا في نفس الموقف، أما صوت مارلو(65) فهو صوت تملؤه الخبرة بحيث تعجزه عن الغناء، فهو صوت أضعفته الذكريات الكثيرة عن الإثم والجمال، فقد رأى صاحبه الكثير مما يحجب عنه رؤية ما يوجد خلف السبب والنتيجة، وإيمان الإنسان بفلسفته – حتى بفلسفة عاطفية مثل هاردي وكونراد – يؤدي إلى التفكير في الحياة والأشياء، والمتنبئ لا يفكر، وهو لا يطرق الأشياء، ولذا نستثني

[1] - Marlowe, Conrad. Hawthorne. Poe. Joyce.

جويس(65)، فجويس يمتلك صفات تقترب من النبوءة وقد أظهر (خاصة في " صورة الفنان ") استيعابًا للشر ممزوجًا بالخيال، لكنه يترل إلى أعماق الكون كالعامل وهو يبحث عن هذه الأدلة أو تلك ورغم كل التفكك الداخلي في قصة، فهى لا تزال محكمة، كما أنه لا يكون غامضًا إلا بعد تمحيص طويل، وكل هذا حديث في حديث، وليس أغنية أبدًا.

لهذا، رغم أني أعتقد أن هذه المحاضرة عن وجه حقيقي من أوجه الرواية، لا وجه مزيف، فإني لا أستطيع أن أفكر إلا في أربع روائيين لتصوير هذا الوجه: دستويفسكي، ميليفل، د. ه. لورنس وإميلي برونتي، وسأترك إميلي برونتي إلى النهاية، ودستويفسكي أشرت إليه، أما ميلفيل فهو مركز الصورة، ومركز ميليفل هو " موبي ديك ".

" وموبي ديك " كتاب سهل طالما نظرنا إليه على أنه قصة أو ملخص عن صيد الحوت تتخلله مقتطفات من الشعر، ولكن حالًا نبدأ في سماع الأغنية فيه، يصبح كتابًا صعبًا ومهمًا للغاية، والفكرة الروحية للكتاب بعد اختزالها وضغطها كالآتي: معركة ضد الشر تستمر وقتًا طويلًا أو في الطريق غير الصحيح، فالحوت الأبيض شرير، وينحرف " كابتن أهاب "بسبب المطاردة المستمرة إلى أن تنقلب فروسيته إلى رغبة في الانتقام، هذه كلمات – رمز للكتاب إذا كنا نبحث عن رمز – لكنها لن تحملنا أبعد من قبول الكتاب على أنه قصة، بل ربما عادت بنا إلى الوراء، فهى تقودنا إلى طريق غير صحيح ألا وهو تنسيق الأحداث، وبهذا تفقد خشونتها وجمالها، وربما احتفظنا بفكرة التنافس: فكل عمل

هو معركة، والسعادة الوحيدة هى في السلام، لكن التنافس بين ماذا ؟ إننا نخطئ إذا قلنا إنه بين الخير والشر أو أنه بين شرين متنازعين.

فالشيء الرئيسي في " موبي ديك " هو أغنيتها المتنبئة التي تنساب خلال الحوادث، والفضيلة السطحية كتيار جوفي، وهى تقع خارج نطاق الكلمات، حتى في النهاية حين تغطس السفينة وقدعلق طائر السماء في ساريتها، والتابوت الفارغ الذي تلقى به الدوامة يحمل " إسماعيل " مرة أخرى إلى العالم، وحتى هنا لانستطيع أن نسمع كلمات الأغنية، فقد كان هنالك ضغط على المقاطع تتخلله فترات، لكن لم يكن هناك حل يمكن شرحه، ولا عود إلى الشفقة العالمية والحب، ولا " أيها السادة، لقد رأيت حلمًا جميلًا ".

وتظهر طبيعة الكتاب العجيبة في حادثتين من الحوادث المبكرة – العظة عن " جونا " والصداقة مع " كويكويج ".

فالعظة لا علاقة لها بالمسيحية، فهى تحض على الجلد والإخلاص دون انتظار مكافأة، فالواعظ " وهو يركع أمام المنصة، بسط يديه الكبيرتين السمراوين على صدره، ورفع عينيه المغلقتين، وقدم صلاة عميقة الإخلاص لدرجة أنه بدا كما لو كان راكعًا يصلي فيه قاع البحر ".

ثم يختم برنة مرح تخيف أكثر من أي تهديد:

" طوبى للشخص الذي سترفعه ذراعاه حينما تغرق من تحته سفينة هذا العالم الخسيس الوضيع، طوبى للذي لا يفرط في الحق، ويقتل ويحرق

ويخرب كل الشر حتى إذا اضطر لأن يخرجه من تحت أردية أعضاء البرلمان والقضاة، طوبى للذي لا يعرف له قانونًا أو سيدًا إلا السيد إلهه، والذي لا يحب وطنًا إلا السماء، يالسعادة هذا الإنسان الذي لن تهزه أبدًا كل موجات أو هدير بحار الجماهير الصاخبة عن مركزه الثابت في سفينة العصور، ويالها من سعادة أبدية وحلاوة تلك التي سينالها من يستطيع أن يقول وهو يموت مع أنفاسه الأخيرة: أبتاه الذي أعرفك أصلًا من صولجانك سواء أكنت خالدًا أم فانيًا، هأنذا أموت، لقد ناضلت لكي أكون تابعًا لك أكثر مما أكون تابعًا لهذا العالم أو لنفسي، لكن ليس بالكثير أني أترك الخلود لك، إذ ما هو الإنسان حتى يعيش حياة أطول من خالقه ؟ ".

وأعتقد أنها ليست مجرد مصادفة أن تسمي آخر سفينة نقابلها في نهاية الكتاب قبل الكارثة الأخيرة .. " السعادة "، وهى سفينة منحوسة قابلت موبي ديك وشطرها، ولا أستطيع أن أقول هنا ما هى الرابطة بين الاثنين في عقل المتنبئ، كما أنه لم يخبرنا.

ويعقد اسماعيل بعد الموعظة مباشرة معاهدة عاطفية مع كويكويج آكل لحوم البشر، ويبدو لوهلة أن الكتاب سيصبح قصة مغامرة لرابطة تجمعهما الأخوة والدم، لكن العلاقات الإنسانية لا تعني الكثير بالنسبة إلى ميلفيل، وينسى كويكويج تقريبًا بعد تقدمة عنيفة غريبة، فهو يمرض في النهاية ويجهز له تابوت لا يرقد فيه لأنه يستعيد صحته، إنه ذلك التابوت الذي يكون طوقًا للنجاة بالنسبة إلى إسماعيل فينقذه من الإعصار

الذي يحدث في النهاية، وهذه مرة أخرى ليست مجرد صدفة، لكنها رابطة عارضة قفزت في ذهن ميلفيل فجأة، و "موبي ديك " مشحونة بالمعاني، أما معناها فهو أمر مختلف، ومن الخطأ أن نحول السعادة أو التابوت إلى رموز، لأنه لو فرض أن الرمزية كانت صحيحة، فإنها تضعف الكتاب، ولا نستطيع أن نقرر شيئًا عن " موبي ديك " سوى أنها نضال، أما كل ماعدا ذلك فهو أغنية.

ويرجع جزء كبير من قوة ميلفيل إلى فهمه للشر، وقد صور الشر تصويرًا ضعيفًا في القصص عمومًا، تصويرًا لا يبدو أن يكون أكثر من سوء سلوك مع تجنب سحب الغموض، والشر في نظر معظم الروائيين إما جنسي أو اجتماعي، أو شيء غامض جدًا يناسبه أسلوب خاص يميزه نوع من الشاعرية، فهم يريدون له أن يعيش لكي يشفق عليهم ويساعدهم في الحبكة الروائية، وبما أن الشر بعيد عن الشفقة فإنه يعرقل طريقهم بآفاق مثل " لوفليس " أو " يرايا هيب "، يجلب النقمة على الكاتب أكثر مما يجلبها على الشخصيات الأخرى، ويجب إذا أردنا أن نبحث عن أفق حقيقي أن نتحول إلى قصة فيلفيل " بيلي بد ".

وهى قصة طويلة، لكن يجب عدم إغفالها لما تلقيه من ضوء على أعماله الأخرى، والمنظر هنا سفينة حربية بريطانية بعد الثورة في السفينة " نور " وهى سفينة خيالية لكنها تبدو سفينة حقيقية تمامًا، والبطل بحار شاب أنيق، ذو طيبة من النوع الجذاب المشاكس الذي لا يمكن أن يعيش إلا على الشر، وهو نفسه ليس مشاكسًا، إن النور بداخله هو الذي

يؤرقه ويجعله ينفجر، وهو في مظهره ولد بشوش، مرح، متبلد الإحساس، ولا يشوه صفاته الجثمانية إلا عيب واحد تافه: لجلجة تدمر في النهاية، وهو " يسقط إلى عالم لا يخلو من فخاخ للرجال، لاتنفع ضد دهائها الشجاعة البسيطة الخالية من أي قبح يمكن أن يحمي الإنسان، حيث لا تشحذ كل ما عنده من براءة مواهبه ولا تهدي إرادته في الأزمات الأخلاقية " " وكلاجارت "، أحد الضباط الصغار، سرعان ما يرى فيه عدوه لأنه شرير، وهو نفس النضال بين إهاب وموبي ديك، رغم أن الأجزاء أكثر دقة ووضوحًا، ونحن أبعد ما نكون عن التنبؤ وأقرب إلى الدروس الأخلاقية والتفكير السليم، ولكننا لن نقترب منها كثيرًا، لأن كلاجارت لا يشبه أي أفاق آخر.

" إن الحرمان الطبيعي له فضائل سلبية معينة، تخدمه كأتباع صامتين، ونحن لا نبالغ إذا قلنا إنه يخلو من الرذائل والذنوب الصغيرة، إن هناك كبرياء طبيعية فيه تستبعدها عن أي شيء، وهو ليس محترفًا ولا مقترًا، وبالاختصار فالشخصية التي نصفها هنا لا نصيب لها من الأشياء القبيحة أو الشهوانية وهى جادة، لكنها خالية من المرارة ".

وهو يتهم بيلي([1]) بمحاولة إثارة تمرد، والاتهام مضحك، لكنه يودي به إلى التهلكة، لأن الصبي حين يستدعي ليعلن براءته، ينتابه الفزع لأنه عاجز عن الكلام، وتتمكن منه لجلجته المضحكة، وتنفجر القوة المختزنة بداخله، فيلطم مترجمه، ويقتله، ويحكم عليه بالشنق.

---

[1] - Melville, Billy Budd.

" وبيلي بد " قصة غريبة لا تنتمي إلى عالم الأرض، لكنها أغنية لا تخلو من الكلمات، ويجب أن تقرأ لجمالها وكمقدمة لأعمال أكثر صعوبة، والشر يحدد ويعرف بدلًا من أن يتزلق إلى المحيط وحول العالم، وهنا يمكن ملاحظة تفكير ميلفيل بسهولة أكثر، وما يلاحظه الإنسان فيه أن مخاوفه خيالية من القلق الشخصي لدرجة أننا نكبر ولا نصغر بعد أن نقاسمه إياها، ولا يوجد فيه هذا الوعاء المتعب الصغير المسمى بالضمير الذي كثيرًا ما يبعث على السأم في كثير من الكتاب الجادين، وهكذا بقلل من تأثيرهم – مثل ضمير " هوثورن " أو ضمير " مارك راذرفورد "، وميلفيل – بعد أن تزول الخشونة الأولى لواقعيته – يتعمق في دراسة الطون، إلى حلكة وحزن يسموان على أحزاننا لدرجة أنه يصبح لا فرق بينهما وبين المجد، وهو يقول في ذلك " لا يستطيع إنسان في حالات معينة أن يزن هذا العالم دون أن يضيف بطريقة ما شيئًا مثل الخطيئة الأولى لكي تتعادل الكفتان "، وقد ألقاه، هذا الشيء غير المحدد، وتعادلت الكفتان " وبذا أعطانا تناسقًا وخلاصًا مؤقتًا.

ولا عجب أن يكون د. ه. لورنس قد قام بدراستين متعمقتين لميلفيل، لان لورنس في رأيي، هو الروائي المتنبئ الوحيد الذي يكتب اليوم([1])، والباقون إما مغالون في الخيال أو وعاظ، فهو الروائي الوحيد الذي تسيطر الأغنية على كتابته، وهو الذي يملك الصفات الشاعرية الجميلة، ومن العبث أن ننتقده، ولكنه يشجع على النقد لأنه واعظ أيضًا، وهذا الوجه الثانوي فيه يجعله صعبًا مضللًا، فهو واعظ واسع

[1] - في زمن تأليف الكتاب

الذكاء يعرف كيف يلعب بأعصاب سامعيه، ولا يخيب آمالنا شيء أكثر من أن تجلس أمام من تظنه نبيك، إذا صح التعبير، وفجأة يركلك في معدتك، وقد تصيح " لأذهب إلى الشيطان إذا تواضعت بعد ذلك " وبهذا تعرض نفسك لمضايقة أشد، وموضوع العظة مثير للاضطراب أيضًا فهو إما مهاجمة وإما نصح، لدرجة أنك لا تستطيع أن تتذكر في النهاية ما إذا كان يجب أن يكون لك جسد أم لا، وتتأكد أنك لا فائدة منك، فالمضايقة، وحلاوة الشهد التي هى رد الفعل لكل منا كف تشمل فيما بينها الجزء الرئيسي من عمل لورانس، وتعود عظمته إلى الوراء كثيرًا لتستند لا إلى المسيحية مثل دستويفسكي، ولا إلى نضال ميلفيل ولكن إلى شيء فني جميل، فالصوت هو صوت " بولدر " لكن اليدين هما يدا " عيسو "، فالمتنبئ يلقي ضوءًا على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول إليه إلا عن هذا الطريق، خذ منظرًا تعيه الذاكرة دائمًا، ذلك المنظر في رواية " نساء عاشقات " حين تلقي إحدى الشخصيات الحجارةفي الماء ليلًا لتنشطر صورة القمر، لماذا يلقي الحجر ؟ أو لأي شيء يرمز هذا المنظر ؟ هذا غير مهم، لكن الكاتب لم يكن ليمكنه الحصول على مثل هذا القمر، أو الماء بطريقة أخرى، فهو يصل إليهما بطريقة الخاص فيطبعهما بطابع أجمل مما نستطيع أن نتصور، إن المتنبئ يرجع إلى النقطة التي بدأ منها، إلى النقطة التي ينتظر عندها بقيتنا على حافة البحيرة ولكنه يعود بقدرة على الخلق والنشاط لا يمكن أن نملكها.

والتواضع ليس سهلًا مع هذا الكاتب العصبي المتعب، لأننا كلما زدنا تواضعًا زاد هو مشاكسة، ورغم هذا لا أجد طريقة أخرى لقراءته بها، فإذا بدأنا نطيعه، ونحن لا نستطيع أن نعبر عن الشيء الثمين فيه؛ فهو اللون والحركة والخطوط الظاهرة للناس والأشياء، أي البضائع العادية عند كل روائي، لكنها تطورت بهذا العمل المختلف حتى إنها أصبحت تنتمي إلى عالم جديد.

لكن ماذا نقول عن إميلي برونتي ؟ لماذا يجب أن تكون " مرتفعات وذرنج " في هذا البحث ؟ فهي قصة عن البشر ولا توجد بها نظرة إلى الكون.

إن جوابي هو أن عواطف هيثكلف وكاثرين أرينشو تختلف عن العواطف الأخرى في القصص، فبدلًا من أن تسكن الشخصيات، فإنها تحيط بها مثل السحاب الذي يسبب الرعد، فهي تولد انفجارات تملأ الرواية من اللحظة التي حلم فيها لوكوود باليد التي على النافذة حتى اللحظة التي يكتشف فيها هيثكلف ميتا ونفس النافذة مفتوحة، و " مرتفعات وذرنج " تمتلئ بالأصوات العاصفة والريح الصرصر وهو صوت أهم من الكلمات والأفكار، ورغم عظمة الرواية، فالقارئ لا يستطيع أن يتذكر بعد قراءتها شيئًا فيها عدا هيثكلف وكاثرين الكبيرة، فهما يدفعان مجرى الحوادث بانفصالهما، ويختتمانها باتحادهما بعد الموت، لا غرو إذن أنهما " يسيران "، وإلا ماذا تفعل مثل هذه الكائنات ؟ وحتى في حياتهما كان حبهما وكراهيتهما يسموان عنهكما.

وعقل إميلي برونتي مدقق وحريص في بعض الأشياء، فقد بنت روايتها على خريطة زمنية أكثر تفصيلًا من مس أوستن، وقد نظمت عائلات لينتون وإيرنشو بتناسق، وكانت لديها فكرة واضحة عن الخطوات القانونية التي استطاع بها هيثكلف أن يستولي على ممتلكاتهما، لماذا قدمت متعمدة إذن الهرج والفوضى والعصفة ؟ لأنها كانت متنبئة بالمعنى الذي نفهمه؛ لأن الأشياء المضمنة أهم عندها مما يقال، ولم تستطع شخصيتا هيثكلف وكاثرين أن تخرجا عاطفتهما إلا في الارتباك؛ فسالت خلال المنزل ومنه إلى البراري، وليس لرواية" مرتفعات وذرنج " أي قصص قديم سوى ما تقدمه هاتان الشخصيتان، ولا يوجد كتاب آخر عظيم أكثر عزلة عن عالم الجنة والجحيم من هذا الكتاب، وهى رواية محلية مثل الأرواح التي تنطوي عليها، وبينما نستطيع أن نقابل موبي ديك في أية بحيرة، فلن تقابل هذه الأرواح إلا بين زهور وأحجار مقاطعتهم الجيرية.

ملاحظة أخيرة – يوجد دائمًا في باطن عقلي تحفظ عن هذه الأشياء المتعلقة بالتنبؤ، تحفظ ربما علق عليه البعض أهمية كبيرة بينما لم يعره البعض أي التفات، فالإغراق في الخيال كلفنا دفع شيء إضافي، والآن يتطلب التنبؤ تواضعًا وقمعًا لروح الفكاهة أيضًا حتى إننا لن يسمح لنا أن نضحك في أكمامنا حينما تحمل مأساة اسم " بيلي بد "، بل علينا حقًا أن نطرح بصيرتنا الوحيدة جانبًا، تلك البصيرة التي نستخدمها في الأدب كله والحياة، والتي كنا نحاول دائمًا أن نستخدمها خلال الجزء الأعظم

من بحثنا، ونستبدل بها مجموعة مختلفة من الآلات، فهل هذا صحيح ؟ إن متنبئًا آخر – بليك – قال إن هذا صحيح ولا شك.

" ليحفظنا الله من رؤيا الفرد ورقاد نيوتن ".

ثم رسم نيوتن وهو يمسك برجلًا في يده، ويصف مثلثًا رياضيًا قبيحًا وهو يدير ظهره إلى الامتدادت المائية الهائلة الشاسعة في " موبي ديك "، وسيتفق القلائل مع بليك في هذا، ولكن أقل منهم سيتفقون مع صورته لنيوتن، وسيكون أكثرنا موالين لهذا الجانب أو ذاك حسب مزاجنا، فالعقل الإنساني ليس عضوًا متزهًا، ولا أرى كيف نستطيع أن نستخدمه بإخلاص إلا في الانضمام إلى جانب معين، والنصيحة الوحيدة التي أستطيع أن أسديها إلى زملائي من الهوائيين هى " لا تكن فخورًا بتقلبك، إنه أمر مؤسف، أن تكون طبيعتنا هكذا، إنه لأمر مؤسف ألا يكون الإنسان ذا تأثير وصادقًا في نفس الوقت، وقد استخدمنا للخمس الأولى من هذه المحاضرات تقريبًا نفس المجموعة من الآلات، وكان علينا أن نطرحها جانبًا هذه المرة كما طرحناها في المرة الماضية، أما في المرة القادمة فسنعود إليها مرة أخرى ولكننا لن نكون متأكدين أنها أحسن الأجهزة للناقد أو أن هناك ما يسمى أجهزة النقد.

(8)

النموذج والوزن

Pattern and Rhythm

انتهت الآن فترات راحتنا، بما فيها من مرح أوجد، ونعود الآن إلى الخطة العامة التي تسير عليها هذه المحاضرات، فقد بدأنا بالقصة، وبعد أن تحدثنا عن الكائنات البشرية، انتقلنا إلى الحبكة الصباغة التيتنشأ عن الحكاية، وعلينا الآن أن نتحدث عن شيء ينشأ أصلًا من الحبة،

وتشترك فيه الشخصيات وكل العناصر الموجودة، ويبدو أنه لا توجد كلمة أدبية لهذا الوجه الجديد – وفي الحقيقة أن الفنون كلما تطورت زاد اعتماد بعضها على بعض في التعريف، وسوف نستعير له من الرسم أولًا ونسميه النموذج وبعد ذلك نستعير من الموسيقى ونسميه الوزن، وهاتان الكلمتان لسوء الحظ غامضتان، فحينما يتحدث الناس عن الوزن أو النموذج في الأدب، لايستطيعون أن يوضحوا ما يعنون ب وأن يتموا الجمل التي بدءوها، فهم يقولون: " آه من المؤكد أنه الإيقاع .... أو " آه " لكنك إذا سميت هذا نموذجًا. ... وقبل أن أناقش معنى النموذج والصفات التي يجب أن تتوفر في القارئ لفهمه وتقديره، سأضرب مثلين

بكتابين نماذجهما مجردة لدرجة أن الصورة التي أصولها لهما تكفي لتلخيصهما وأحد الكتابين على شكل زجاجة مليئة بالرمال لقياس الوقت والثاني على شكل السلسلة الكبيرة في الرقصة القديمة باسم "لانسرز".

"تاييس" التي كتبها أناتول فرانس([1]) على شكل زجاجة نقيس بها الوقت شخصيتان رئيسيتان: بافنوس المتقشف وتييس الداعرة: وبافنوس يعيش في الصحراء، وحين يبدأ الكتاب نراه سعيدًا مطهرًا، وتحيا تاييس حياة إثم في الإسكندرية ومن واجبه أن ينقذها، ويقرّبان من بعضهما البعض في المنظر الأوسط من الكتاب وينجح هو، فتذهب هى إلى دير وتحصل على الخلاص، لأنها قابلته، أما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلته لها، وتتقابل الشخصيتان وتنفصلان بدقة رياضية، ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب إلى هذا، هذا هو النموذج لرواية " تاييس " نموذج بسيط يصلح لأن يكون نقطة بدء لبحث صعب، والنموذج والقصة في " تاييس " هما نفس الشيء حينما تكشف الحوادث نفسها في تتابع زمني، وهو والحبكة نفس الشيء حينما نرى الشخصيتين مرتبطتين بأعمالهما السابقة ويتخذان خطوات مميتة لا يريان نتائجها،.

ولكن بينما تتوسل الحكاية إلى حب استطلاعنا والحبكة إلى ذكائنا، نجد أن النموذج يتوسل إلى الشعور، بالجمال فينا، فإليه يرجع الفضل في أننا نرى الكتاب ككل، ونحن لا نراه كزجاجة لقياس الزمن، بل إن هذه هى لغة قاعة المحاضرات المبهمة الصعبة التي لا يجوز أن تؤخذ حرفيًا في

[1] - Anatole France : Thais

هذه المرحلة المتقدمة من بحثنا، كل ما يعنينا أننا نشعر بسرور لا ندري سببه، وحينما ينتهي السرور، كما هو الحال الآن، وتصبح عقولنا حرة في تفسير الكتاب، سنجد أن تشبيهه هندسيًا بمثل الزجاجة لما استطاعت القصة والحبة وشخصيات " تاييس " و " بافنوس " أن تظهر قوتها الكاملة ولما دبت فيها الحياة هكذا، " فالنموذج "الذي يبدو جامدًا يتصل بجو القصة الذي يبدو سلسًا.

وننتقل الآن إلى الكتاب الذي يشبه في شكله السلسلة الكبيرة: " صور رومانية " بقلم بيرسي لوبوك([1]).

وكتاب " صور رومانية " عبارة عن كوميديا اجتماعية، والقصاص سائح في روما، وهو يقابل هناك صديقًا طيبًا لكنه محب للظهور، اسمه ديرنج، وهو يؤنبه دائمًا بروح متعالية لأنه يراه يحملق في الكنائس ويحثه على الذهاب معه ليكتشف المجتمع، ويقبل هذا التأنيب راضخًا، وينتقل من شخص إلى آخر، ويصل إلى القهوة، والأستديو والفاتيكان، وأحياء كويرينال الجانبية، وفي آخر المطاف يكون في زيارة رجل من عامة الناس – في قصر من القصور الأرستقراطية القديمة المتهدمة وإذا به يقابل صديقه ويفاجأ بأنه ابن أخ لصاحبة القصر، ولكنه كان قد أخفى ذلك نظرًا لشعور الأرستقراطي القديم، وتكمل الدائرة حين يصل الشركاء الأصليون ويحيون بعضهم بعضًا ويعم الارتباك ثم يتحول إلى ضحك رقيق.

---

1 - Piercy Lubock ; Roman Pictures.

والشيء الجميل في " قصص رومانية " لا يقتصر على نموذج " السلسلة الكبيرة " – فأي شخص يستطيع أن يصنع مثل هذه السلسلة – لكنه ملاءمة النموذج الذي يستخدمه الكاتب لطريقته، إذ يصمم لوبوك الكتاب كله باستخدام عدد من الصدمات المتتالية البسيطة، وبإمداد شخصياته بطيبة شاملة ينشأ عنها أنها تظهر في ضوء أسوأ مما لو بقيت دون أي طيبة على الإطلاق، إنه الجو الكوميدي، ولكنه مخفف ونبيل في كل جزء من أجزائه، ونكتشف في النهاية، بفرح، أن جو القصة أصبح ظاهرًا للعيان، وأن الشركاء وهم يحتدمون في صالون المركيزة، فعلوا عين الشيء الذي يحتاج إليه الكتاب، والذي كان يحتاج إليه منذ البداية، وأنه ربط الأحداث المتناثرة بعضها ببعض بخيط مصنوع من نفس مادتهم.

وتمدنا " تاييس " و " صور رومانية " بأمثلة بسيطة للنماذج، وقد لا يستطيع الإنسان أن يعقد مقارنة دقيقة بين الكتاب والصور، غير أن النقاد يتحدثون كثيرًا عن الخطوط المنحنية وأمثالها دون أن يعرفوا عم يتحدثون، ويمكننا أن نقول في تحفظ إن النموذج وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفني، ورغم أن أي شيء في الرواية يغذيه، أية شخصية أو منظر أو كلمة، فإنه يأخذ معظم غذائه من الحبكة، أنها أضافت إلى نفسها صفة الجمال، وقد دهش الجمال لوصوله في هذه اللحظة، وأن آلهة الشعر يمكن أن ترى في نسقها الجميل بواسطة أولئك الذين يريدون أن يروا، وأن المنطق في اللحظة التي ينتهي فيها من بناء دار له يضع أساسًا لدار جديدة، هذه هى النقطة التي يتصل عندها هذا الوجه المعروف

بالمنموذج بمادته، هذه هى نقطة البداية بالنسبة لنا، وهى تنبع في أساسها من الحبكة، ثم تسير معها، كما يسير الضوء مع السحاب، وتظل واضحة حتى بعد اختفائها، وقد يكون الجمال أحيانًا في شكل الكتاب، الكتاب ككل، كوحدة، ولو كان ذلك يحدث دائمًا، لكان تفسيرنا للجمال أسهل، لكن ذلك لا يحدث دائمًا، وحين لا يكون في الجمال شكل الكتاب، حينئذ سأسميه الإيقاع، لكنا الآن لا يهمنا إلا النموذج.

دعنا نفحص الآن بالتفصيل كتابًا آخر جافًا، كتاب تجمعه وحدة، وفي هذا المعنى يعتبر كتابًا سهلًا، رغم أن مؤلفه هنري جيمس، سنرى فيه نموذجًا منتصرًا، كما أننا سنرى التضحيات التي يجب أن يقوم بها الكاتب إذا أراد لنموذجه لا لأي شيء آخر أن ينتصر.

" السفراء([1]) مثل " تاييس " على هيئة الزجاجة المليئة بالرمال التي استخدمها القدماء لقياس الوقت، ويتبادل " سترثر "و " تشاد " أماكنهما مثل يافنوس وتاييس، وإدراكنا لهذا هو الذي يجعل الكتاب مقنعًا في النهاية، فالحبكة في الرواية دقيقة منظمة وتسؤي خلال كل فقرة بالقول أو الحديث أو التفكير، وكل شيء معد، كل شيء مناسب، ولا توجد شخصيات ثانوية للزينة فقط مثل الإسكندريين الثرثارين في حفل نيسياس، فهم يرفعون من شأن الفكرة الرئيسية كما أنهم يعملون، والتأثير النهائي مرتب من البداية، وهو يجد طريقه تدريجيًا إلى ذهن

[1] - Henry James : The Ambassadors.

القارئ، وحينئذ يكون ناجحًا تمام النجاح، وقد تنسى تفاصيل المؤامرة، لكن الإطار هو الذي يدوم.

ولنتبع الآن نمو هذا الإطار.

يكلف سترثر، وهو أمريكي متوسط العمر ذو إحساس مرهف، بواسطة صديقته القديمة – مسز نيوسوم – التي يتمنى أن يتزوجها، بالذهاب إلى باريس لإنقاذ ابنها تشاد الذي ضل سبيله في المدينة التي تشجع على الفساد، وآل نيوسوم تجار أذكياء جمعوا ثروتهم من صنع أداة صغيرة ذات فائدة منزلية، ولا يخبرنا هنري جيمس أبدًا ما هي الأداة بازدراء في تونوبنجاي ويظهرها لنا مرديث في " غيفان هارنجتون " ويصفها ترولوب تفصيلًا لمس " دنستابل "، أما بالنسبة لجيمس فلن يرضى عن وصف الطريقة التي جمعت بها شخصياته أكداسها من المال، يكفي أن يقول إن هذه الأداة حقيرة أو مضحكة، فإذا شئت أن تكون جافًا وجزيئًا وتخيلت هذا الشيء بنفسك على مسئوليتك، أما الروائي فيبقى وكأنه لا يخصه من الأمر شيء.

ومهما كان هذا الشيء، فقد كان لزامًا على تشاد نيوسوم أن يعود وأن يساعد على إنتاجها، ويتعهد سترثر بإحضاره، إذ كان يجب إنقاذه من حياة مهلكة غير مجدية.

وسترثر مثال لشخصية جيس، فهو يوجد في كل الكتب تقريبًا وهو جزء رئيسي من تركيبها، فهو المراقب الذي يحاول أن يؤثر على سير

الحوادث، وبسبب فشله في هذا تتاح له فرص وخبرة أكثر، أما الشخصيات الأخرى فهى من ذلك النوع الذي يستطيع مراقب مثل سترثر أن يدرسه – من خلال عدسات يحصل عليها من طبيب ممتاز للعيون، وكل شيء ينظم ليناسب نظرته، ورغم ذلك فهو ليس من النوع السلبي – كلا، تلك هى قوة هذه الخطة، فهو يحملنا معه، فنتقدم.

وحينما ترسو السفينة في إنجلترا (وعملية الوصول عند جيمس خبرة هائلة خالدة، فهى حيوية في الرواية مثل نيوجيت بالنسبة لديفو – يتزاحم فيها الشعر والحياة في الوصف)، حينما يترل سترثر من السفينة، رغم أنها في انجلترا العجوز – تنتابه الشكوك في نجاح مهمته، هذه الشكوك تتزايد حين يصل إلى باريس، ذلك لأن تشاد نيوسوم تحسن ولم يعد يخشى من فساده، فقد أصبح ممتازًا، وهو واثق من نفسه لدرجة أنه يستطيع أن يكون رقيقًا وعطوفًا حتى بالنسبة للرجل الذي جاء ليأخذه، كما أن أصدقاءه ممتازون أيضًا، أما عن " النساء اللاتي اختلطن به " وتنبأت بهن أمه، فلم يكن لهن أي أثر، إنها باريس التي طهرته ووسعت مداركه – وسترثر نفسه يفهم ذلك جيدًا.

" وبدا كأن قلقه العظيم يختلس النظر إليه من الفكرة التي طرأت له: أن أي رأي يكونه عن باريس قد يذهب بسلطته.

" وكانت بابل المتسعة البراقة تمتد أمامه هذا الصباح، مثل شيء ضخم زاهي الألوان، أو حيلة لامعة صلبة، لا تتميز فيها الأجزاء ولا تلاحظ الاختلافات بسهولة، فهى تتلألأ وترتعش ثم تذوب، وما كان

يبدو على السطح من لحظة يبدو في القاع في اللحظة التالية، كانت مكانًا يغرم به تشاد بلا ريب، فإذا كان سترثر يحبه هذا الحب أيضًا، فماذا – بحق الشيطان – يمكن أن يحدث لكليهما بعد أن ربطت بينهما مثل هذه الرابطة ؟ "

وهكذا يخلق جيمس جو قصته، بثقة وإتقان، فباريس تلقي ضوءًا على الكاتب من أقصاه إلى أقصاه فهى، كالممثل، رغم أنها غير مجسمة، وهى مقياس رسم تقاس به الإحساسات الإنسانية، وحين ننتهي من الرواية وتبدأ الحوادث في الاضمحلال يمكننا أن نرى النموذج أكثر وضوحًا، وباريس تضيء وسط الساعة المليئة بالرمال، ولا يوجد شيء أخشن منظرًا يتصف بالخير أو الشرك أكثر من باريس، وسترثر يرى ذلك، كما يرى أن تشاد يراه، وحينما نصل إلى هذه المرحلة يحدث تغير في الرواية، ففي الرواية، أولًا وقبل كل شيء، امرأة، فهى تقف خلف باريس، تشرح لتشاد، هذه هى شخصية مدام فيونيه المحبوبة الرائعة.

ومن المستحيل الآن لسترثر أن يستمر، فكل ما هو نبيل وراق في الحياة يتركز في مدام دي فيونيه وتؤكده عاطفتها العميقة، فهى تطلب منه ألا يأخذ تشاد بعيدًا، ويعدها بذلك – دون مضض – لأن قلبه أقعه بهذا – ويبقى في باريس لا ليناضلها بل ليناضل من أجلها.

وتصل الآن بعثة من السفراء من العالم الجديد، فقد أرسلت مسز نيوسوم بعد أن أعماها الغضب وحيّرها التأخير بدون مبرر، أرسلت أخت تشاد، وزوج أخته، ومامي التي كان مفروضًا أن يتزوجها، وتصبح

الرواية الآن مسلية جدًا في حدودها المرسومة لها، ثم يحدث لقاء ممتع بين الأخت ومدام دي فيونيه، أما عن مامي فإليكم مامي كما تراها عينا سترثر:

كانت مامي وهى طفلة، ثم " برعم " ثم زهرة متفتحة، تزدهر أمامه بانطلاق، يراها عند أبواب من لها المفتوحة، حيث كان يتذكرها وهو في المقدمة تارة ثم في المؤخرة تارة أخرى – وقد كان في وقت ما يأخذ في حجرات استقبال مسز نيوسوم دروسًا في الأدب الإنجليزي تعززها الامتحانات وتناول الشاي – ومرة أخرى يتذكرها أخيرًا وهو متقدم جدًا، لكنه لم يكن يلاحظ نقط التلاقي ملاحظته دقيقة، فلم يكن من طبيعة الأشياء في ووليت أن أصغر البراعم تجد نفسها في نفس السلة مع أكثر تفاح الشتاء ذبولًا .... إلا أنه شعر بعلامات تزايد الثقة وهو يجلس مع الفتاة الساحرة، فقد كانت ساحرة حين تحدثنا عن كل شيء حسب العادة السائدة والممارسة للحرية وطلاقة اللسان، كان يعرف أنها ساحرة، ولو لم يجدها كذلك، لوجدها شيئًا آخر كان يخشى أن يعبر عنه بلفظ " مضحك "، أجل، كانت مضحكة، مامي المدهشة، ولم تكن هى تحلم بهذا، فقد كانت وديعة مثل العروس – وبقدر ما كان يعرف حينئذ – دون عريس يقف إلى جانبها، كانت أنيقة رائعة، سهلة وثرثارة، لينة وحلوة، تبعث في النفس الطمأنينة إلى درجة تضايق الإنسان، لكنها كانت ترتدي ملابس أقل شبهًا بملابس سيدة شابة منها بملابس سيدة كبيرة السن، هذا إذا جاز لنا أن تكون على هذه الدرجة من الغرور، كما أن تعقيدات شعرها خلت من هرج الشباب، وكانت لها طريقة متقنة

في الإنحناء قليلًا لتشجع أو تمدح، كانت تمد أمامها يدين مصقولتين بطريقة تثير الانتباه، وقد ارتبطت كل هذه الأشياء لتصنع حولها هالة " تُستقبل " بها وتضعها على الدوام بين النوافذ وعلى مقربة من أطباق القشدة المثلجة، كما أن الارتباط أوحى بحصر كل الأسماء، حشود كلها أمثلة لنوع واحد، وكانت سعيدة " لمقابلة " أصحاب هذه الأسماء.

و " مامي " إحدى نماذج هنري جيمس، وتشتمل عليها كل رواية " غنائم بوينتون "مثلًا أو هنرينا ستاكبول في " صورة سيدة "، وهو ماهر في الإشارة السريعة الدائمة إلى أن الشخصية من الدرجة الثانية، تنقصها الحساسية، وهى تكثر بين الذين يختارون طريقًا خاطئًا للحياة، كما أنه يعطي مثل تلك الشخصيات حيوية كبيرة إلى درجة تظهر سخافاتها بمظهر مسلٍّ.

وهكذا يتحول سترثر إلى الجانب الآخر ويفقد كل أمل في زراجه من مسز نيوسوم، وتكسب باريس المعركة – وحينئذ تقع عيناه على شيء جديد، ألم يخدع تشاد نظرًا لما هو عليه من نبل ؟

" ألا تعدو باريس التي يحبها تشاد أن تكون مكانًا للهو والشراب ؟ وتتأكد مخاوفه حين يذهب ليسير في الريف بمفرده، ويقابل تشاد ومدام دي فيونيه بالصدفة في آخر النهار، وكانا يتنزهان في قارب، فيتظاهر ان بعدم رؤيته لأن العلاقة التي تجمع بينهما كانت في قرارها شهوة طبيعية بين رجل وامرأة، وهم يخجلون منها، وكانوا يأملون أن يقضوا سرًا عطلة نهاية الأسبوع في فندق صغير قبل أن تخبو عاطفتهم، لأنها لن تعيش

وسوف ينتاب تشاد الملل من المرأة الفرنسية الجميلة لأنها جزء من تهوره، وسيعود إلى أمه وسيقوم بصنع الأدلة المترلية البسيطة ويتزوج " مامي " وكانا يعلنان كل هذا، ورغم محاولتها إخفاءه فقد كان سترثر يعرفه، وهما يكذبان وسلوكهما قبيح – وحتى مدام دي فيونيه بلهجتها المحزنة، تلطخها السوقية.

" كانت كالبرودة في الجو بالنسبة إليه، تكاد تكون مخيفة، إن مثل هذه المخلوقة المهذبة يمكن أن تتحول بواسطة قوى خفية إلى مخلوق يستغل هذا الاستغلال، حقًا إن تلك الوى كانت في أساسها غامضة، وقد حولت تشاد إلى ما أصبح عليه، لماذا اعتقدت إذن أنها جعلته خالدًا ؟ لقد أحالته إلى مخلوق أفضل، بل جعلته أحسن إنسان، جعلته كل ما يتمنى الإنسان أن يكون، لكن الفكرة التي طرأت على بال صديقنا كانت غريبة تمامًا، وهى أنه رغم كل شيء لازال تشاد لم يتغير، ومهما أثار العمل الإعجاب فقد كان عملًا إنسانيًا بحتًا رغم كل شيء، وبالاختصار كان من المدهش أن رفيق المسرات الدنيوية، والترويح عن النفس، والانحراف عن الطريق السوي – مهما رتب الإنسان هذه الأشياء – تسمو إلى هذا الحد في نطاق الخبرة العادية.

" وكانت الليلة أكبر سنًا بالنسبة إليه، وقد أفلت من لمسة الزمن بشكل واضح، ولكنها كانت كالعادة أكثر المخلوقات غموضًا وأعذبها، بل أسعد رؤية منحت له وقابلها في كل سنى حياته، ورغم ذلك كان يستطيع أن يراها هناك قلقة كالسوقة، أو بالحري مثل خادمة تبكي من

أجل شاب، الاختلاف الوحيد بينهما أنها حكمت على نفسها بما لا تحكم به الخادمة على نفسها، وقد جعلها تخاذل حكمتها وعار تفكيرها تشعر بالذلة والهوان ".

وهكذا يفقد سترثر كل شيء، فكما يقول " لقد فقدت كل شيء – هذا هو منطقي الوحيد " والسبب في ذلك هو أنه استمر في طريقه، لا أن هذه الأشياء انحسرت عنه، وباريس التي كشفوها له – إنه يستطيع الآن أن يكشفها لهم، إذا كانت لهم إعين لترى، لأنها كانت شيئًا أرقى كثيرًا مما استطاعوا أن يلاحظوا بأنفسهم، كما كان خيالة ذا قيمة روحية أكبر من شبا بهم، وهكذا يكتمل نموذج الساعة الرملية، ويتبادل هو وتشاد أماكنها بخطوات أكثر غموضًا من تاييس وبافنوس، ويظهر النور في السحب لا من الإسكندرية السابحة في الأضواء، لكن من الحيلة التي " تلألأت وارتعشت ثم ذابت كلها، وما بدا مسطحًا لحظة، ظهر شديد العمق في اللحظة التالية ".

والجمال الذي تفيض به رواية " السفراء " هى المكافأة التي حصل عليها فنان ماهر لما بذله من جهد، فقد عرف جيمس ما يريد، واتبع الطريق الضيق المؤدي إلى الفن والجمال، فتوج عمله أكبر نجاح تتحيه له إمكانياته، وقد نسج النموذج نفسه، بملاءمة وتحفظات لا يمكن أن يصل إليها أناتول فرانس.

ولكن على حساب أي تضحية ؟

إن التضحية تبلغ من العظم حدًا يجعل كثيرًا من الفقراء لا يستمعون بجيمس، ورغم أنهم لا يستطيعون أن يتبعوا ما يقول (فقد بالغوا كثيرًا عن صعوبته) كما يمكنهم أن يقدروا فئة، إلا أنهم يستطيعون أن يوافقوا على قلبه بأنه يجب أن يختفي أكبر جزء من الحياة البشرية قبل أن يمكنه أن يقدم لنا رواية.

" فهم يملك أولًا قائمة قصيرة جدًا من الشخصيات، وسبق أن ذكرت اثنين – المراقف الذي يحاول التأثير على الحوادث، ودخيل في الدرجة الثانية من الأهمية (مثال ذلك الدخيل الذي عهد إليه بكل الافتتاحية الجميلة في رواية " ما تعرفه ميزي "، ثم تأتي بعد ذلك الشخصية العطوفة التي تنعكس عليها أفعال الباقين – وهى في العادة شخصية نسائية تمتلئ حياة كما في رواية " السفراء "، وتقوم ماريا جوستري بهذا الدور، فهى تمثل البطلة النادرة المدهشة، التي تدنو منها شخصية مدام دي فيونيه حتى تبلغ الغاية في شخصية " ميلي " التي نراها في قصة " أجنحة اليمامة "، وقد نجد أفاقًا في بعض الأحيان " أو نجد فنانًا شابًا ذا دوافع نبيلة، هذه هى كل شخصياته تقريبًا، وهو عرض ضئيل بالنسبة لمثل هذا الروائي العظيم.

والأمر الثاني أن الشخصيات إلى جانب أنها قليلة في عددها، تؤلفها عناصر هزيلة، فهى عاجزة عن الضحك، وسرعة الحركة، والنزعة الجسدية عن تسعة أعشار البطولة، فهم لا يخلعون ملابسهم، والأمراض التي تفتك بهم غير معروفة، مثل مصادر دخلهم، وخدمهم لا يتحدثون

ضجة أو يشبهونهم، والتفسير الاجتماعي الذي نعرفه لهذا العالم لا ينطبق عليهم، حيث إنه لا يوجد أغبياء في عالمهم، ولا حواجز لغوية، ولافقراء، حتى إحساساتهم محدودة، فهم يستطيعون النزول في أوربا ويشاهدون الأعمال الفنية، وينظرون بعضهم إلى بعض، ولا شيء أكثر من هذا، فالمخلوقات المشوهة وجدها هى التي تستطيع التنفس في صفحات هنري جيمس – مشوهة لكن لها خاصياتها، وهى تذكر الإنسان بالعيوب الرائعة التي ميزت الفن المصري في عصر إخناتون – رءوس ضخمة وسيقان دقيقة، لكنها ساحرة، وهى تختفي في العصر الذي يليه.

لكن هذا الإيجاز الشديد في عدد المخلوقات البشرية وفي صفاتها في الصالح النموذج، فكما زادت أعمال جيمس زاد اقتناعه بأن الرواية يجب أن تكون وحدة، وليس من الضروري أن تكون هندسية مثل " السفراء " بل يجب أن تتجمع حول موضوع أو موقف واحد، أو حركة واحدة؛ تتجمع الشخصيات وتمدنا بالحبكة، ويجب أن ترتبط الرواية أيضًا من الخارج – أي أنها تجمع عناصرها المبعثرة في شبكة، وتؤلف بينها كوكبًا واحدًا، يتحرك في سماء الذاكرة، ولابد أن يظهر النموذج شيئًا فشيئًا، وأي شيء يخرج منه يجب بتره لأنه تشتيت عابث للانتباه، ومن أكثر عبثًا من الكائنات البشرية ؟ ضع " توم جونس " أو " إما " أو حتى " مستر كازوبون " في إحدى كتب هنري جيمس وسيخترق الكتاب حتى يصير رمادًا، في حين أننا يمكن أن نضع هذه الشخصيات الواحدة في كتاب الآخر ولن تسبب إلا إلتهابًا موضعيًا، ولن تنفع في كتب هنري جيمس غير شخصياته، رغم أنها ليست ميتة، بل تمثل فراغًا في الخبرة ينتقيه

ويستكشفه جيدًا – فهى تصنع من نفس المادة العادية التي تملأ الشخصيات في الكتب الأخرى وتملؤنا.

وليس هذا البتر مما يفيد في الارتفاع إلى السماء إذ لا توجد فلسفة في رواياته، ولا عقيدة (إلا لمسة عابرة من الخرافات)، ولا نبوءة ولا أية استفادة من القوى الخارجة عن نطاق البشر إطلاقًا، بل هو من أجل تأثير فني معين يصل إليه بالتأكيد، ولكن بعد أن يدفع هذا الثمن الغالي.

كانت هذه المسألة من دواعي اهتمام " ه. ج. ويلز " كان يفكر بلا شك في هنري جيمس حين كتب تقليدًا ممتازًا له: " يبدأ جيمس بالتسليم دون أية مناقشة بأن الرواية عمل فني لابد من فهمه كما يجب أو ينظر إليه كوحدة، ويبدو أن شخصًا أوحى إليه بهذه الفكرة من البداية ولم يكتشف هو هذا أبدًا، فهو لا يستشف كنه الأشياء، ويبدو أنه لا يريد ذلك، فهو يقبل الأشياء باستعداد كبير، وبعد ذلك يشرع في العمل، ولم يتبق في رواياته من الدوافع الإنسانية الحية إلا نوع من الطمع وحب استطلاع سطحي جدًا .. وأناسه يجرون دائمًا وراء الشكوك، نقطة بعد نقطة، وحلقة بعد حلقة، فهل عرفت أبدًا بشرًا يفعلون هذا ؟ هذا يشبه كنيسة مضاءة ليس بها مصلون يشتتون انتباهك، وكل ضوء وخط فيها مسلط على المذبح العالي، وعلى المذبح توجد قطة ميتة أو قشرة بيضة أو قطعة خيط موضوعة بكل تبجيل وتقديس، مثال هذا في قصته " هيكل الأموات " الذي لا يوجد فيها شيء عن الأموات، وإذا وجد، فلن يكون له شموع، وبذلك يختفي التأثير ".

وقد أهدى ويلز كتاب " رجاء إلى جيمس " وربما ظن أن السيد سوف يسر كثيرًا بهذه الحماسة وهذه الأمانة مثلما كان هو نفسه مسرورًا، ولكن السيد كان أبعد شيء عن السرور، وتتبع ذلك مراسلة مسلية.([1])

وجيمس مهذب، لا ينسى الماضي، متحير، يحتد عند الغضب ويصبح مخيفًا جدًا، وهو يعترف بأن تقليد أسلوبه " لم يملأه سرورًا أو ودًا " ويأسف في النهاية أنه لا يملك إلا أن يوقع خطابه " المخلص لك: هنري جيمس " وتنتاب الحيرة ويلز أيضًا، لكن بطريقة مختلفة، فهو لم يستطع أن يفهم ما الذي أغضب الرجل، وبغض النظر عن المهزلة الشخصية هنا فهناك الأهمية الأدبية العظيمة لهذه النتيجة، إنها مشكلة النموذج الذي تنقصها المرونة: سواء أكان إناء مليئًا بالرمال لقياس الزمن، أو سلسلة ضخمة، أو الخطوط المتلاقية في الكنيسة الكبرى أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة، أو كسرير بروكرستيس – أو أية صورة تحبها ما دامت بها وحدة، هل يمكن أن يرتبط بما تمدنا به الحياة من مادة غنية ؟ يتفق ويلز وجيمس على أنه لا يستطيع ذلك، ويستمر ويلز في قوله بأن الحياة لها الأسبقية، وأن الحياة لا يجب أن تقلم أو تضخم من أجل النموذج، وأنا أتحيز ضد ويلز، فروايات جيمس فريدة في بابها، والقارئ الذي لا يقبل عناصر فنه يفقد إحساسات رائعة قيمة، لكني لا أريد المزيد من رواياته، خاصة حين يكتبها أحد سواه، كما أني لا أريد أن يمتد فن إخناتون إلى عهد توت عنخ آمون.

[1] - انظر " خطابات ه. جيمس " – الجزء الثاني.

هذه إذن هى مساوئ نموذج تنقصه المرونة، فهو قد يضفي على الجو كيانًا خارجيًا، وقد ينشأ بطريقة طبيعية عن الحبكة، لكنه يغلق الباب دون الحياة ويترك الروائي يمارس تمرينات رياضية في حجرة الاستقبال عادة، وحين يصل إلى الجمال، يكون ذلك في صورة متعمدة، وقد يكون له عذره في الروايات التمثيلية – مثل تمثيليات راسين مثلًا – لأن الجمال يستطيع أن يسيطر ويكون إمبراطورًا عظيمًا على خشبة المسرح، ويعوضنا عن فقد الرجال الذين عرفناهم، ولكن في الرواية، كلما ازدادت قوة بطش الجمال صغر في نظرنا، ويولد أحزانًا قد تتخذ هيئة الكتب مثل كتاب " رجاء ، أو بمعنى آخر أن القصة الطويلة لا يلائمها التطور الفني الكبير الذي يلائم التمثيلية لأن إنسانيتها أو جفاء مادها (استخدم ما يروق لك من التعبير) تعوقها.

والإحساس بالنموذج عند معظم قراء القصص ليس قويًا بالدرجة التي تبرر التضحيات التي تبذل في سبيله، والحكم الذي يصدرونه هو " جميل " ولكنه لا يستحق العناء ".

على أن هذا ليس نهاية بحثنا، فلن تفقد الأمل في الجمال من بعد، ألا يمكن أن يقدم في القصص عن طريق آخر غير النموذج ؟ دعنا نتجه نحو فكرة " الوزن ".

فالوزن أحيانًا أمر سهل جدًا، وتبدأ سمفونية بيتهوفن فن الخامسة مثلًا بالوزن " دي دي دي دوم " الذي نستطيع أن تسمعه كلنا وننقر بأصابعنا على نغماته، لكن السمفونية ككل لها وزن أيضًا – راجع أصلًا

إلى العلاقة بين حركاتها – ويستطيع بعض الناس أن يسمعوه لكن لا يمكن لأحد أن ينقر بأصابعه على نغماته، هذا النوع الثاني من الوزن صعب، والموسيقي وحده الذي يستطيع أن يخبرنا إن كان هذا النوع يشبه الأول في مادته أم لا، وما يستطيع رجل الأدب أن يقوله هو أن النوع الأول من الوزن – دي دي دي دوم – يمكن أن يوجد في روايات معينة وقد يضفي عليها جمالًا، أما الوزن الثاني الصعب – وزن السمفونية الخامسة ككل – فلا يمكن اقتباس أمثلة له من القصص، لكنه قد يكون موجودًا.

ومؤلف مارسيل بروست([1]) مثال للوزن بمعناه السهل، ولم تنشر بعد خاتمة بروست([2])، ويقول المعجبون به إنها حين تظهر، سيوضع كل شيء في مكانه، وسنعود إلى الأزمنة الماضية ونضعها في مكانها؛ وبذا نحصل على وحدة كاملة، لكني لا أصدق هذا، إذ يبدو لي أن عمله اعتراف متطور أكثر مما هو عمل فني جميل، لأن الكاتب أضناه التعب بعد تشعب شخصية ألبرتين وقد تنتظرنا أخبار صغيرة، لكنها لو اضطررنا إلى مراجعة رأينا عن الكتاب كله فإن هذا سيكون شيئًا يبعث على الدهشة والكتاب فوضوي، سيء التركيب، ليس له ولن له يكون له أي شكل خارجي، ورغم ذلك فهو مرتبط كوحدة كوحدة لأنه مفصل من الداخل، لأنه يحتوي على أوزان.

[1] - ترجم ج. ك. سكوت مونسكريف الأجزاء الثلاثة الأولى من كتاب " البحث عن الماضي " إلى الإنجليزية بمهارة تحت عنوان " تذكر الأشياء الماضية " (مطبعة شاتو وندوس) المؤلف.

[2] - لم يكن الكتاب كاملًا عند إلقاء المحاضرات ولكنه الآن كامل بعد وفاة المؤلف – المترجم.

وهناك أمثلة لهذا (تصوير الجدة أحدها)، ولكن أهم شيء من وجهة نظر الربط هو (العبارة القصيرة) في موسيقى فينتوي، فالعبارة القصيرة تصنع أكثر مما يصنعه أي شيء آخر – أكثر حتى من الغيرة التي تحطم " سوان "، والبطل، و " تشارليس " الواحد وراء الآخر – وذلك حتى تشرعنا بأننا نعيش في عالم متسق، ونسمع اسم فينتوي لأول مرة في ظروف مخيفة، فقد مات الموسيقار وهو عازف أرغن صغير مغمور في الريف لم يعرف الشهرة، وابنته تمرغ ذاكره في التراب، ويتشعب المنظر المخيف في عدة اتجاهات، ولكنه ينتهي.

ثم تنتقل إلى إحدى قاعات استقبال باريس، وتعزف سوناتة على الفيوليته، ويعجب سوان تعير صغير في الحركة البطيئة ويتسلل إلى حياته، ويصبح كائنًا حيًا يتخذ أشكالًا مختلفة، ويخدم حبه لأوديت فترة من الزمن، ثم ينتهي الغرام وينسى التعبير، وننساه نحن، ثم ينطلق مرة أخرى حين تعذبه الغيرة، ويسري الآن مع أحزانه وسعادته الماضية، دون أن يفقد شخصيته السماوية من كتب السوناتة ؟ حين يسمع سوان أن مؤلفها فينتوي يقول: " لقد سمعت مرة عن عازف صغير بائس على الأرغن يحمل هذا الاسم، ولا يمكن أن يكون هو المؤلف " لكنه هو بعينه، وقد نسختها ابنته فنتوي وصديقها ونشراها.

هذه هى القصة، ويتخلل التعبير الصغير الكتاب مرات ومرات لكنه صدى أو ذكرى، ونحن نحب أن نقابله لكن ليست له أية قوة في الربط، وحين يصبح فنتوي تراثًا قوميًا بعد مئات ومئات من الصفحات،

وتنتشر الشائعات عن إقامة تمثال له في المدينة التي عاش فيها بائسًا مغمورًا، تعزف إحدى مؤلفاته الأخرى – قطعة موسيقية سداسية ظهرت بعد مماته، ويصغي البطل وهو في عالم مجهول مخيف، بينما الفجر يضفي لونًا أحمر على البحر وينذر بالشر، وتكون مفاجأة بالنسبة إليه والقارئ أيضًا، حين يعود التعبير الصغير من السوناتة إلى الظهور – خافتًا متغيرًا، لكنه يكيف الموقف تكييفًا تامًا، لدرجة أنه يعود إلى مملكة صباه وهو يعرف أنها تنتمي إلى المجهول.

وقد لا نوافق على وصفات بروست الفعلية في الموسيقى (وأنا أحكم عليها بذوقي بأنها تصويرية أكثر مما يجب)، لكن الشيء الذي يجب أن نعجب به هو استخدامه للوزن في الأدب، ثم استخدامه لشيء قريب بطبيعته للتأثير الذي يحدثه – ألا وهو التعبير الموسيقي، ويظل تعبير فنتوي طليقًا بعد أن يسمعه مختلف الناس – سوان أولًا ثم البطل بعد ذلك، وهو ليس شعارًا كالذي يستخدمه جورج مرديث – كشجرة كريز مزدهرة تصحب كلارا مدلتون، ويخت في مياه رائعة لسسليا هاكيت، وقد يظهر الشعار مرة أخرى، لكن الوزن هو الذي يتطور ويصبح للتعبير الصغير حياته الخاصة، التي لا ترتبط بحياة سامعيها أو حياة الرجل الذي ألفها، فهو كالممثل تقريبًا لا تمامًا، ذلك لأن قوته انصرفت نحو ربط كتاب بروست من الداخل، ونحو بناء عنصر الجمال واغتصاب ذاكرة القارئ، وتوجد مناسبات يعني فيها العبير القصير – منذ بدايته الحزينة، وفي السوناتة، إلى المقطوعة السداسية – كل شيء بالنسبة للقارئ، وفي مناسبات أخرى لا يعني شيئًا وينسى، وهذه هي وظيفة

الوزن في القصص كما تبدو لي، لا أن يوجد هناك دائمًا كالنموذج، ولكنه باضمحلاله وخفوته الجميل يملؤها دهشة ونشاطًا وأملًا.

ويصبح الوزن مملًا جدًا لو كان رديئًا، حينئذ يجف ويصبح رمزًا يعوقنا بدلًا من أن يساعد تقدمنا، فنجد كلب جالزورثي المسمى جون – سواء أكان كلبًا أو أي شيء آخر – يرقد تحت أقدامنا مرة أخرى ونحن في أشد حالات الغضب، وحتى أشجار الكريز واليخوت عند مرديث، رغم رشاقتها، لا تفعل أكثر من أنها تفتح نوافذ إلى الشعر، وأنا أشك في أن الكتاب الذين يضعون خطط كتبهم قبل البدء يمكنهم أن يصلوا إلى الوزن لأنه يعتمد على دافع محلي حين يصل الكاتب إلى الفترة المناسبة للراحة، لكن التأثير هنا رائع، ويمكن الحصول عليه دون بتر الشخصيات كما أنه يقلل من حاجتنا إلى شكل خارجي.

هذا يكفي عن موضوع الوزن السهل في القصص، ويمكن تعريفه على أنه إعادة مضاف إليها تنويع، ويمكن إعطاء الأمثلة له، والآن إلى السؤال الأصعب، هل هناك أي تأثير في الروايات مشابه لتأثير السمفونية الخامسة ككل حيث نسمع، حين يتوقف الأوركسترا، شيئًا لم يعزف فعلًا؟ فالحركة الافتتاحية، والحركة البطيئة، والثلاثية – الخفيفة – الثلاثية – النهائية – الثلاثية – النهائية التي تكون الجزء الثالث، هذه كلها تدخل العقل في نفس الوقت، وتمد بعضها بعضًا نحو كيان منفصل، هذا الكيان العادي، هذا الشيء الجديد، هو السمفونية ككل، وقد وصلنا إليها أصلًا (وإن لم يكن تمامًا) بواسطة العلاقة بين الأجزاء الكبرى

للصوت الذي كان يعزف الأوركسترا، وأنا أسمي هذه العلاقة "موزونة"، ولا يهم أن يكون التعبير الموسيقي الصحيح شيئًا آخر، وعلينا أن نسأل أنفسنا الآن إذا كان له شبيه في القصص.

إني لا أستطيع أن أرى له شبيهًا، لكن قد يكون هناك شبه، فمن المحتمل أن يجد القصصي في الموسيقى أقرب مواز له.

على أن مركز الدراما يختلف، فهى قد ترنو إلى الفنون المصورة، وقد تسمح لأرسطو أن ينظمها، لأنها لا تخضع خضوعًا تامًا لمطالب، فالبشر فرصتهم الكبيرة في القصة الطويلة، وهم يقولون للروائي: " فلتعير في خلقنا كما تشاء، فسوف نجد مدخلًا " ومشكلة الروائي – كما رأينا طوال بحثنا – هى أن يطلق للشخصيات العنان وأن يصل إلى شيء آخر في نفس الوقت، أين يدير رأسه ؟ لا لطلب العون قطعًا ولكن للتشبيه، إن الموسيقى – رغم أنها لا تستخدم كائنات بشرية، ورغم أن القوانين التي تسيطر كائنات بشرية، ورغم أن القوانين التي تسيطر عليها غامضة – تقدم لنا في شكلها النهائي نوعًا من الجمال قد يصل إليه القصصي بطريقته الخاصة: الإمتداد، هذا ما يجب أن يحرص عليه الروائي، لا التكملة، لا الاستدارة ولكن التفتح، وحين تنتهي السمفونية نشعر بأن الأصوات والأنغام التي كونتها قد تحررت، ووجدت حريتها الشخصية في الوزن الإجماعي، أو تستطيع الرواية أن تكون هذا ؟ ألا يوجد شيء من هذا في رواية " الحرب والسلام " ؟ الكتاب الذي بدأنا به ويجب أن ننتهي عنده، هذا الكتاب غير المرتب، ومع ذلك، ألا يسمع

مجموعات أنغام عظيمة من خلفنا حين نقرؤه وحين ننتهي منه ؟ ألا يحيا كل جزء فيه – حتى تلك القائمة بالخطط الحربية – حياة أكبر مما كان مقدرًا في ذلك الوقت ؟.

(9)

خاتمة

إنها فكرة أن ننهي بحثنا بتخيلات عن مستقبل للرواية، هل ستكون أكثر واقعية أو أقل ؟ وهل ستقتلها السينما ؟ وهكذا الخيالات، سواء أكانت حزينة أم مرحة، يحيط بها جو عظيم دائمًا، فهى طريقة مناسبة لمريد المساعدة أو إظهار الأهمية، لكن ليس لنا حق في هذه التخيلات، لقد رفضنا الماضي خشية أن يعوقنا، لذا يجب ألا نقيد بالمستقبل،

لقد تصورنا الروائيين في مائتي السنة الماضية كلهم يكتبون في حجرة واحدة، معرضين لنفس العواطف وواضعين حوادث عصرهم في بوتقة الإلهام، ومهما كانت النتائج التي توصلنا إليها، فإن طريقتنا سليمة – سليمة بالنسبة إلى اجتماع من يدعي البحث أمثالنا، ولكن علينا أن تتخيل أيضًا الروائيين مائتي السنة القادمة يكتبون في نفس الحجرة، سوف يكون الاختلاف في موضوعاتهم كبيرًا، أما هم فلن يتغيروا، فقد نولد من الذرة قوة دافعة، وقد نهبط على سطح القمر، وقد نلغي الحرب أو نزيد سعيرها، وقد نفهم ما يدور بخلد الحيوان، كل هذه تفاهات، لأنها تخص التاريخ لا الفن، والتاريخ يتطور، بينما الفن يقف ساكنًا، وسوف يكون

لزامًا على الروائي في المستقبل أن يمر بكل الحقائق الجديدة خلال التركيب القديم وإن كان متنوعًا للعقل المبتكر.

على أن هناك سؤالًا واحدًا يمس موضوعنا ولا يستطيع إلا العالم النفسي أن يجيب عليه، فلنسأل هذا السؤال: هل ستتغير طريقة الابتكار ؟ هل ستأخذ المرآة طبقة أخرى من الزئبق ؟ أو بمعنى آخر، هل يمكن أن تتغير الطبيعة البشرية ؟ لنفكر في هذا الاحتمال لحظة .. ولنا الحق في هذا الاسترخاء.

ومن دواعي تسليتنا أن نصغى في هذا الموضوع إلى الناس الأكبر سنًا، فقد يقول إنسان بلهجة من يفضي إليك بسر " إن الطبيعة البشرية لا تتغير في كل العصور، فإنسان الكهف البدائي موجود فينا كلنا، والمدنية إن هى إلا قشور، لن يستطيع إنسان تغيير الحقائق " وهو يتكلم هكذا حين يشعر بالرغد والامتلاء، أما حين يشعر باليأس أو بمضايقات الشباب، أو حين يشعر بتأثره منهم على أساس أنهم سينجحون حيث فشل هو، حينئذ يقف مرقفًا معارضًا فيقول بغموض: " الطبيعة البشرية لا تبقى كما هى، لقد رأيت تغييرات أساسية في عصري، وعليك أن تجابه الحقائق "، ويستمر على هذا المنوال يومًا بعد يوم، مرة يجابه الحقائق ومرة يرفض أن يغيرها.

كل ما سأفعله هو أني سأوضح احتمالًا، إذا كانت الطبيعة البشرية تتغير فهذا راجع إلى الأفراد ينظرون إلى أنفسهم بطريقة جديدة، ونجد أناسًا هنا وهناك – أناسًا قليلين، بينهم قلائل يحاولون أن يفعلوا هذا،

وكل مؤسسه وكل منفعة ثابتة تقف ضد هذا البحث: فالدين، والدولة، والأسرة بشكلها الاقتصادي، لن تجني من ذلك شيئًا، وهذا البحث لا يمكن أن يستمر إلا حين تضعف القيود الخارجية، فالتاريخ يكيفه إلى هذا الحد فقط، ربما يفشل الباحثون، وربما كان من المستحيل على الأداة التي تتأمل نفسها، فإذا كان ممكنًا فربما كان معناه نهاية الأدب الخيالي، وهذا هو رأي الباحث الحاذق ا. ا. رتشاردز([1]) – هذا إذا كان فهمي له صحيحًا، وفي هذا الطريق توجد على أي حال الحركة؛ أو قل الاحتراق للرواية لأنه إذا تغيرت نظرة الروائي إلى نفسه، تغيرت نظرته إلى شخصياته، وسينتج عن ذلك نظام جديد نستير به.

وإني لا أعرف نحو أية فلسفة أو أية فلسفات منافسة تتجه الملاحظات السابقة، ولكني حين أنظر إلى معلوماتي الصغيرة وفي قلبي، أرى هاتين الحركتين للعقل الإنساني: الاندفاع العظيم الممل المعروف باسم التاريخ، وحركة جانبية مترددة تشبه الأخطبوط، وقد أهملت كلتا الحركتين في هذه المحاضرات: التاريخ لأنه لا يفعل سوى أنه يحمل الناس معه، فهو مجرد قطار مليء بالمسافرين؛ والحركة التي تشبه الأخطبوط لأنها بطيئة جدًا وحذرة بحيث أننا لا يمكن أن نراها في فترتنا القصيرة لمائتي عام، ولذا وضعنا مبدأ مسلمًا به حين بدأنا وهو أن الطبيعة البشرية لا تتغير، وأنها تنتج في تتابع سريع قصصًا نثرية، فإذا اشتملت هذه القصص على خمسين ألف كلمة فأكثر، فإنها تسمى روايات، وإذا كانت لدينا القوة أو الترخيص لكي ننظر نظرة أكثر اتساعًا، ونفحص كل النشاط

[1] - Mr. I A. Richards.

البشري وما سبق هذا النشاط، فقد لا نصل إلى نفس النتيجة، فالحركة التي تشبه هذا النشاط، فقد لا نصل إلى نفس النتيجة، فالحركة التي تشبه الأخطبوط وتنقلات المسافرين، قد تصبح منظورة، وعبارة " تطور الرواية "لن ينظر إليها على أنها القول الختامي لمدعي العلم أو التعبير الفني التافه، بل تصبح هامة لأنها تضمنت تطور البشرية.

نبذة عن المؤلف

- ولد فورستر في أول يناير سنة **1879**، وقد جاء إِلى الإسكندرية في الحرب العالمية الأولى حيث عمل بها وألف كتابًا يجمع تاريخ المدينة ومعالمها..
- ويعتبره كثير من النقاد آخر أدباء مدرسة في انجلترا شيدت تقاليدها على أساس التحرر الفكري والتحمس للفن والوقوف ضد سياسة الاستعمار ومقت الظلم، والاحترام العميق للعلاقات الإنسانية.
- وليس فورستر روائيًا فحسب، بل هو ناقد وفيلسوف يبحث في معنى الحياة، وهو فنان مبدع يمتاز بسرعة بديهته، وجمال أسلوبه وخفته، وعمقه، وسعة أفقه.
- وتعتبر رواياته رمزية إلى حد ما، وهى تعالج مشكلات الطبقة الوسطى التي نشأ فيها، وأولى رواياته هي "حيث لا تظهر الملائكة " التي نشرت سنة **1905**، وأهمها " نهاية هوارد "نشرها سنة **1910**، و " الطريق إلى الهند " سنة **1924**، وهى تعالج مشكلات الهند والمستعمرين هناك، أما كتاب " أركان القصة الطويلة " فقد نشر سنة **1927**.

محتويات الكتاب